РИХАРДЪ МУТЕРЪ.

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ.



ИЗД. ТОВ.
«ЗНАНІЕ»
С.П.Б. 1900.

Изданіе т-ва «ЗНАНІЕ» (С.-Петербургъ, Невскій, 92).

Р. МУТЕРЪ.

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ.

I ЧАСТЬ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

К. БАЛЬМОНТА.

Цѣна **2** р. **50** к.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. акц. общ. печ. дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.
1901.

Дозволено цензурою. Спб., 18 декабря 1900 г.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

I.

Средніе вѣка.

II.

Отголоски средневѣковаго стиля въ кватроченто.

III.

Природа и античность.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

I.

Церковная реакція.

II.

Германская живопись временъ реформаціи.

I.

Средніе вѣка.

---

1. Мозаичный стиль.

Исторію христіанской живописи, можно, пожалуй, разсматривать какъ одно изъ выраженій великаго отреченія христіанства отъ эллинства.

Съ рухнувшимъ античнымъ міромъ погибла утонченнѣйшая цивилизація, когда либо существовавшая на землѣ. Сверхчувственный характеръ стремленій новой религіи, отрицаніе ею всего земнаго, являлись непреодолимыми преградами для искусства. Умеръ великій Панъ. У грековъ былъ радостный культъ чувственности, внушавшій людямъ исчерпывать всѣ наслажденія жизни, теперь же на его мѣсто водворилась религія по-ту-сторонняго бытія, которая видѣла въ земномъ пребываніи лишь мрачную подготовку къ загробному. Весна являлась по прежнему. Люди любили и цвѣты цвѣли, птицы пѣли и луга зеленѣли, но все это считалось соблазномъ ада, предназначеннымъ лишь для того, чтобы опутывать вѣрующихъ и переполнять ихъ грѣшными мыслями. „Тотъ свѣтъ“ считался родиной, весь же окружающій міръ казался лобнымъ мѣстомъ, Голгоѳой, гдѣ висѣлъ Распятый. Этой аскетической чертой, которая проклинала чувственность

и изгоняла земныя наслажденія, не позволяя людямъ отдаваться всецѣло природѣ, христіанство перевязало главную артерію художественнаго творчества. Только въ другую сторону оставляло оно путь открытымъ. „Оно углубило душевное, раскрыло сокровища доброты и любви, смиренія и отреченія, всего того, чему греческое міросозерцаніе еще не придавало значенія. Въ этомъ-то направленіи и должно было пойти развитіе искусства, если таковое вообще могло возникнуть. Греческое искусство было чувственнымъ, тѣлеснымъ, христіанское должно было стать душевнымъ и духовнымъ. Если первое искало цѣли въ идеальной законченности формы— тѣлеснаго, то христіанское должно было найти его въ апоѳеозѣ души“.

Живопись, хотя и окольными путями, шла къ этой цѣли.

Первая реакція противъ эллинства выразилась въ томъ, что искусство вообще было запрещено. „Да будутъ прокляты тѣ, которые создаютъ изображенія“, стоитъ въ книгахъ Святыхъ Отцовъ. Лишь тогда христіанство потеряло свое враждебное отношеніе къ искусству, когда оно пришло въ соприкосновеніе съ другими культурами, лишь тогда, когда оно появилось въ Римѣ; но такъ какъ художники здѣсь были римляне, то и понятно отчего въ ихъ произведеніяхъ преобладало античное начало надъ христіанскимъ. Дѣло богословія— разсказать какимъ образомъ возникла новая живопись въ видѣ символическихъ знаковъ, что означаютъ эти символы креста, рыбы, агнца, голубицы, феникса, словомъ всѣ тѣ іероглифическіе знаки, съ которыхъ начинается исторія христіанскаго искусства. Дѣло же археологіи изложить, какъ въ катакомбахъ, безъ стѣсненія, употреблялись античныя формы, хотя онѣ и должны были выражать совершенно новыя понятія. Въ привѣтливыхъ и свѣтлыхъ тонахъ выдержана эта стѣнная живопись катакомбъ, представляющая въ своеобразной передѣлкѣ то Гермеса, несущаго барана, то Орфея, играющаго на лирѣ или другіе символы, заимствованные у

языческой миѳологіи. Весь же декоративный пріемъ этой живописи такого же веселаго характера, какъ и въ Помпейскихъ фрескахъ; но это соотвѣтствіе доказываетъ лишь то, что катакомбное искусство относится къ прошедшему, а не къ будущему, означаетъ конецъ, а не начало.

Лишь съ переходомъ Константина въ христіанство, когда образовались первыя церкви и когда самое христіанство перестало быть сектою и выступило какъ главенствующая государственная религія, лишь тогда возникло истинно христіанское искусство. Все символическое, заимствованное у языческой древности, исчезло и появились чисто-христіанскіе типы.

Это развитіе отразилось болѣе всего на мозаикахъ. По техникѣ и мозаика относилась къ пріемамъ, извѣстнымъ уже старымъ римлянамъ, но духъ, царившій въ ней теперь, былъ новый. Вся огромная сила церкви, первыхъ временъ ея признанія, выразилась въ этихъ созданіяхъ.

„Какъ нѣкогда въ греческихъ храмахъ красовались раззолоченныя статуи Зевса и Паллады, такъ теперь съ высоты сводовъ базиликъ смотрѣли изображенія Іисуса и его „двора“ во всемъ ихъ могущественномъ величіи“. Торжественное спокойствіе присуще всѣмъ фигурамъ. Онѣ расположены въ простой симметріи, сидя на престолахъ другъ возлѣ друга, неподвижныя какъ изваянія. Исчезъ игривый вьющійся орнаментъ, исчезъ веселый, балагурный духъ античности, царившій въ катакомбахъ. Все въ базиликахъ грандіозно, строго и внушительно, все тонетъ въ великолѣпномъ блескѣ, какъ-бы озаренное небеснымъ сіяніемъ. Лишь мозаика способна была сообщить изображеніямъ героевъ христіанской церкви такой характеръ праздничности, мощи и вѣчности; никакая другая техника не могла бы этого дать. „Гигантская величина фигуръ, ихъ неподвижность, угрожающій взглядъ ихъ широко-открытыхъ глазъ,—все это производитъ сверхчеловѣческое, запугивающее впечатлѣніе. Весь духъ сред-

нихъ вѣковъ, темная вѣра въ догматы, суровый фанатизмъ, непоколебимое убѣжденіе старой церкви въ своей силѣ выразились въ этихъ произведеніяхъ".

Лишь одного нѣтъ въ нихъ, а именно—въ нихъ не видишь, что христіанская религія въ началѣ была религіей любви. Все болѣе и болѣе догматичнымъ съ теченіемъ вѣковъ становилось христіанское ученіе. Вселюбящій Основатель новой вѣры, простой Іисусъ изъ Назарета, былъ по заключеніямъ соборовъ превращенъ въ величественное божество, самъ Богъ, любящій отецъ—въ карающаго суроваго властелина. Это выражается въ мозаикахъ. О могуществѣ и строгости Божественнаго толкуютъ онѣ и совершенно умалчиваютъ объ его благости; онѣ говорятъ о боязни Бога, но не о небесной любви". Уже характерно то, что онѣ сдѣланы изъ камня. Каменное, холодное, ледяное сердце у этихъ небожителей; всезнающимъ пронизывающимъ окомъ глядитъ на всѣхъ неприступное божество, подобно вездѣсущей, мстящей Немезидѣ или Горгонѣ, все превращающей въ камень.

Окоченѣлость, мрачная неподвижность мозаичнаго стиля имѣли смыслъ, пока византійская живопись ограничивалась одной Византіей, такъ какъ она вполнѣ соотвѣтствовала развитію, которое приняла тамъ христіанская вѣра. Она подходила къ государственному формализму, къ праздничному церемоніалу нравовъ, къ застылой важности двора, къ холодной неподвижности восточнаго духа, которымъ пропитана была вся жизнь Византіи. Но молодые, нетронутые народы Запада, вступившіе съ конца перваго тысячелѣтія, какъ новые дѣятели, въ исторію, нуждались въ другихъ идеалахъ. Откуда же могли они почерпнуть ихъ?

Западъ еще долгое время глодалъ великое наслѣдіе античнаго міра, но вторженіе сѣверныхъ варварскихъ племенъ положило конецъ старой цивилизаціи. Послѣ переселенія народовъ и послѣдовавшихъ затѣмъ войнъ, искусству въ продолженіи столѣтій не было мѣста, такъ какъ оно вообще

можетъ произрастать лишь на почвѣ просвѣщенной культуры. Правда, новыя племена мало-по-малу обстраивались и становились настоящими народами, но, при ихъ воинственномъ величіи, энергіи и грубости, имъ было далеко до той эстетической стадіи, которая есть необходимое условіе расцвѣта любого искусства. Люди только и знали, что ѣли, да пили, строили, воздѣлывали землю и размножались. Это было время для „armi", но не для „marmi". Лишь когда матеріальныя требованія были нѣсколько удовлетворены, явились предпріимчивые византійцы для того, чтобы украсить новыя церкви своими художественными произведеніями. Они и дали искусству Запада первую художественную окраску; тѣмъ не менѣе, они въ то-же время привили молодымъ народамъ и схематичность ихъ изсохшаго искусства. Мѣстные художники, стѣсненные въ своемъ творчествѣ, съ одной стороны, устарѣлой цивилизаціей востока, съ другой—своей собственной грубостью, то слѣпо подражали византійскимъ образцамъ, то въ неуклюжихъ и безпомощныхъ попыткахъ старались творить изъ своего „нутра". Въ первомъ случаѣ получалась окоченѣлая схема, во второмъ—дикое варварство.

Миніатюры въ манускриптахъ ирландскихъ, галльскихъ и нѣмецкихъ монаховъ скорѣе должны быть отнесены къ искусству чистописанія, нежели къ живописи. Изъ завитковъ и изгибовъ составлялись человѣческія фигуры—совершенно каллиграфически. Въ станковой живописи *) художники старались иногда освободиться отъ византійской окоченѣлости; они дерзали писать гигантскія распятія, брались за иллюстрацію происшествій, въ которыхъ требовалось больше движенія, какъ-то за сцены изъ легендъ о мученикахъ, или за сцены изъ страстей Господнихъ, но всѣ эти по-

*) Станковой живописью—Tafelmalerei, peinture de chevalet—въ противуположность стѣнной, называются *отдѣльныя* картины, писанныя художниками на мольбертахъ—станкахъ.

пытки были неудачны, вслѣдствіе неумѣнія рисовать: фигуры получались у нихъ топорныя, движенія неуклюжія, общее впечатлѣніе—чудовищное, грубое и отвратительное. Въ остальномъ они старались подойти къ иноземнымъ образцамъ, но это у нихъ выходило аляповато. Кажется, будто эти художники умышленно подражали какъ-разъ тому старческому, что было въ византійскихъ оригиналахъ, такъ какъ на болѣе позднихъ произведеніяхъ мозаичной живописи изображались брюзгливыя, истощенныя фигуры, высохшія какъ муміи, со впалыми щеками и глубоко-лежащими глазами, состарѣвшіяся въ бичеваніяхъ и покаяніи. И не только мозаичная живопись не пріобрѣтала больше жизни — напротивъ того она становилась все болѣе тоскливой и неподвижной. Вслѣдствіе того, что мозаика давала вообще тонъ всему художественному творчеству, и во фресковую живопись и въ живопись на стеклѣ проникъ тотъ же аскетическій, „каменный“ стиль. Взоръ этихъ ликовъ не дрогнетъ; ничего въ нихъ не говоритъ о томъ, что они слышатъ молитвы людей, что они милостиво могутъ утѣшить и великодушно простить. Строгіе, какъ судьи, они неподвижно смотрятъ внизъ на человѣчество, безжалостные и величавые, точно грозныя скрижали закона. Они требуютъ подчиненія, трепета и послушанія, но не сулятъ ни милости, ни утѣшенія, ни спасенія.

А человѣчество все-же нуждалось въ любви и утѣшеніи. Послѣ того, какъ оффиціальныя формы культа окостенѣли въ бездушной застылости, люди снова стали искать личнаго общенія съ Богомъ, снова хотѣли почитать его, какъ дитя отца, а не какъ слуга своего господина. Людямъ хотѣлось такихъ святыхъ, которые, полные доброты и любви, сжалились бы надъ грѣшниками, а не заставляли бы ихъ трепетать передъ своею безсердечною строгостью. Это стремленіе выразилось въ великомъ церковномъ движеніи, проявившемся въ XII вѣкѣ. Католичество, занятое міровыми вопросами, совершенно позабыло о потребностяхъ отдѣльныхъ

Мозаика XII вѣка.

людей. Пока длилось возбужденіе, появившееся во времена крестовыхъ походовъ, возможенъ былъ самообманъ относительно собственной душевной пустоты, но когда воинственное ликованіе затихло, то тѣмъ болѣе она стала ощутительной. Народъ требовалъ духовенства, которое принимало-бы участіе въ его горестяхъ и радостяхъ, говорило-бы не по латыни, а на его собственномъ нарѣчіи, толковало-бы Евангеліе, не вдаваясь въ схоластическую игру словъ, но излагая его такъ-же патріархально-просто, какъ Христосъ, въ Своей нагорной проповѣди. Уже выступилъ Петръ Вальдусъ, но церковь прокляла его какъ еретика; Франциска Ассизскаго постигла лучшая участь.

Когда онъ началъ свою проповѣдь, по міру пронеслось весеннее настроеніе. Людямъ казалось, какъ-будто пришелъ новый Мессія. Францискъ точно вновь основалъ христіанство, возстановивъ религію чувства вмѣсто окоченѣвшей вѣры въ букву. Любовь перекинулась мостомъ черезъ пропасть, до тѣхъ поръ зіявшую между Богомъ и человѣчествомъ. Мистика отняла у Божественнаго его устращающую суровость, сообщила ему чувствительную, человѣческую душу. Марія, юная матерь Божія, стала центромъ всего культа. Отчасти, въ этомъ обожаніи Маріи слышались еще послѣдніе отголоски рыцарскаго поклоненія женщинѣ крестоносцами и миннезингерами, отчасти, также самая личность Маріи болѣе отвѣчала сердечной потребности времени своею нѣжностью, своей безпомощною женственностью, чѣмъ трагическій образъ Сына Божьяго и строгая царственность Бога Отца. Ей посвящаетъ Францискъ лепетъ своихъ любовныхъ пѣсень, подобно тому какъ миннезингеры обращались къ своей владычицѣ, къ ихъ „liebe Frouwe“; ей во славу раздавался каждый вечеръ привѣтливый звонъ „Ave Maria“ съ башенъ францисканскихъ церквей.

И не только Францискъ приблизилъ Божество къ человѣку, онъ примирилъ его и съ животными и съ

природой; какъ во дни эллинства міръ проникся пантеистическимъ духомъ. Средніе вѣка видѣли въ животныхъ лишь враждебныя Богу существа, творенія сатаны, заколдованныхъ демоновъ; Францискъ же называлъ ихъ своими „братьями и сестрами". И животныя были благодарны ему за его любовь: красношейки кормились за его столомъ, а полевыя птицы внимали его проповѣди. Такъ же и съ природы снялъ онъ то проклятіе, которое наложило на нее монашеское богословіе. Онъ взывалъ къ лугамъ и виноградникамъ, къ полямъ и лѣсамъ, къ рѣкамъ и горамъ, чтобъ они хвалили Всевышняго. Все мірозданіе являлось въ его представленіи порожденіемъ Божественной любви; Богъ желалъ видѣть людей счастливыми и лишь на радость своимъ дѣтямъ на землѣ ниспосылалъ онъ весну и теплое дуновеніе вѣтерка.

Эти перемѣнившіеся взгляды оказались не безъ вліянія и для искусства. Природа была обезгрѣшена Францискомъ и могла стать предметомъ художественнаго прославленія. Поэтому на мѣсто сплошнаго золотого фона, до сихъ поръ служившаго для того, чтобы отдѣлять лики святыхъ отъ всего земнаго, появляется пейзажъ: розовые кустарники и райскіе сады, въ которыхъ поютъ птички и мирно живутъ звѣри рядомъ со святыми. Но въ особенности этотъ переворотъ ясенъ въ психологическомъ отношеніи. Подобно тому какъ францисканское церковное пѣніе, полное искренняго чувства, возникло изъ религіознаго вдохновенія, такъ точно въ картинахъ душевная благодать замѣняетъ окоченѣлую величественность византійскаго стиля. Святые, бывшіе прежде столь мрачными и строгими, становятся добрыми и ласковыми, какимъ былъ самъ „Poverello". У Маріи и миловидныхъ, любящихъ дѣвъ ея „свиты" искусство обучается тому, чего ему всего болѣе не хватало: выраженію душевнаго.

2. Мистицизмъ въ станковой живописи.

Уже одно то характерно для переворота, произошедшаго въ душевной жизни, что станковая живопись, игравшая до сихъ поръ совершенно скромную роль, стала теперь давать тонъ всему художественному творчеству. Въ самомъ способѣ производства мозаикъ лежала невозможность достичь какихъ-либо художественныхъ успѣховъ и какого-либо одухотворенія образовъ. Живописецъ не могъ высказаться непосредственно, такъ какъ онъ приготовлялъ лишь картонъ, по которому затѣмъ уже ремесленники изготовляли мозаичную картину. Теперь-же на мѣсто этого безличнаго стиля, въ холодномъ матеріалѣ котораго застывало всякое чувство, появилась новая техника, дававшая мастеру возможность написать свои мысли безъ чужаго посредничества, выразить легкими мазками и болѣе тонкіе оттѣнки настроенія.

Однако этотъ переворотъ произошелъ не сразу. Какъ ни старалось искусство слѣдовать новому духу времени, оно всетаки находилось подъ давленіемъ тысячелѣтней традиціи. Византійская схема долгое время еще преобладала и искусство лишь постепенно освобождалось отъ нея; новое настроеніе лишь иногда прорывалось сквозь завѣщанныя преданіемъ формы.

Въ болѣе древнемъ искусствѣ Марія изображалась обыкновенно одинокой, съ поднятыми къ молитвѣ руками; рѣже встрѣчались изображенія Мадонны съ младенцемъ Христомъ (хотя и существуетъ легенда, что уже евангелистъ Лука написалъ такую картину), но и въ этихъ случаяхъ Марія сохраняла свою величественную неподвижность. Застылая и обращенная лицомъ къ зрителю, она возсѣдаетъ въ видѣ носительницы Сына Божьяго, лишенной всякой воли и всякаго чувства. Младенецъ же—скорѣе маленькій мущина или миніатюрный герой, нежели дитя,—изображается

важно стоящимъ на ея колѣняхъ, держащимъ въ одной рукѣ свитокъ, символъ своего учительства, другою торжественно давая благословеніе.

Древнѣйшія картины ничѣмъ не отличаются отъ этихъ мозаикъ. Отчасти чтобы напоминать металлическій блескъ прежнихъ алтарей—до XII вѣка было въ обычаѣ украшать алтари исключительно реликваріями, сдѣланными изъ драгоцѣнныхъ металловъ,—отчасти изъ за сосѣдства съ раззолочеными мозаиками и яркой живописью на стеклѣ, картины также должны были обладать большимъ блескомъ. Поэтому, фигуры какъ на мозаикахъ, выдѣляются на золотомъ фонѣ, ихъ основныя краски: красная, синяя и золотая. Сами фигуры сохраняютъ все еще строгую торжественность византійскихъ типовъ. Тождественны головы Мадоннъ съ большими, прорѣзанными глазами и длиннымъ острымъ носомъ, а также равнодушный видъ, съ которымъ она держитъ, своими длинными, костлявыми руками младенца, все еще имѣющаго старческія черты византійскаго Христа. Долгое время не было и слѣда какого бы то ни было новшества или повышенія чувства въ живописи.

Перемѣна дѣлается замѣтной лишь въ концѣ XIII вѣка въ произведеніяхъ флорентійскаго художника Чимабуэ. У него младенецъ Іисусъ пріобрѣтаетъ болѣе дѣтскій обликъ, становится привѣтливѣе, а легкій наклонъ головы Мадонны выражаетъ, что она слышитъ молитвы людей и можетъ придти къ нимъ на помощь, вымолить для нихъ прощеніе. Миловидность и мягкая задушевность озаряютъ угрюмыя, жесткія черты ея. Вазари имѣлъ именно это въ виду, когда писалъ о Чимабуэ, что онъ внесъ въ искусство „больше любви“.

Тихому горному городу Сіенѣ удалось еще лучше олицетворить идеалъ Мадонны мистиковъ, нежели Тосканѣ. Сіенцы были первыми лириками новаго искусства. Они сообщили своимъ картинамъ грацію и чистоту отдѣлки, роскошь

красокъ и позолоты, напоминающія Византію, но въ то-же время въ ихъ произведеніяхъ отразилось и то нѣжное чувство, которое появилось лишь съ Францискомъ. Византійское искусство подчеркивало старчество, у нихъ же царили юность и миловидность; тамъ все казалось окоченѣлымъ и чопорнымъ, здѣсь же все было стройно, гибко и изящно. Кажется, какъ будто каменные своды церквей вдругъ стали прозрачными и какъ будто люди взглянули вверхъ въ настоящее небо, гдѣ витаютъ въ пѣніи и хвалахъ Всевышнему, вѣчно юныя, эфирныя созданія, которыя смотрятъ на человѣчество со взоромъ, полнымъ любви.

Дуччіо далъ первый примѣръ въ большой Мадоннѣ въ Сіенскомъ соборѣ. Его Марія уже не строга и не величественна, но милостива и ласкова. Она полна состраданія къ томящейся душѣ вѣрующаго; тихая, задумчивая грусть озаряетъ ея черты; и къ младенцу ея отношеніе иное: она чувствуетъ себя нѣжной матерью, а не безучастной носительницей Бога. Амбруоджіо Лоренцетти, тихій поэтъ, изображалъ ее, нѣжно прижимающей къ своей щекѣ щечку младенца, или кормящей его грудью, исполненной материнской гордости и въ то же время покорной и робкой.

Подобный же шагъ отъ застылости къ чему то болѣе одухотворенному можно прослѣдить въ цѣлыхъ заданіяхъ — не только въ главныхъ фигурахъ. Чтобы усилить душевное впечатлѣніе, художники охотно вносили въ свои композиціи ангеловъ и святыхъ, въ радости и печали которыхъ, настроеніе главнаго происшествія находило себѣ гармоническій отзвукъ. Прежде Вознесеніе Маріи изображалось въ замороженной окоченѣлости — теперь-же въ ея глазахъ свѣтится благодарность и порывъ къ небесному; вокругъ поютъ и играютъ ангелы на разныхъ инструментахъ; все полно ликующей праздничности. Прежде, въ вѣнчаніи Маріи, Христосъ изображался въ застылой позѣ, возлагающимъ вѣнецъ на голову совершенно неподвижной Богородицы; теперь-

же она въ смиренномъ экстазѣ скрещиваетъ руки. Спаситель благословляетъ ее, а святые и музыцирующіе ангелы созерцаютъ священнодѣйствіе въ радостномъ изумленіи. Въ „Благовѣщеніи“ художники старались выразить робкое замѣшательство Маріи и дѣтски-чистое рвеніе Божественнаго вѣстника. Даже распятія, имѣвшія прежде ужасающій видъ изъ-за аляповатыхъ черныхъ контуровъ и неуклюжаго зеленоватаго тѣла, теперь пріобрѣли священное настроеніе, полное тихой грусти. Изъ глазъ Спасителя свѣтится безропотная покорность, вокругъ креста стоятъ друзья, погруженные въ мрачное раздумье: одни прижимаютъ руки къ груди, другіе подымаютъ ихъ, выражая свое изумленіе и почитаніе, третьи, закрывши лицо, плачутъ горькими слезами.

Подобная-же перемѣна произошла въ XIV вѣкѣ и въ германской живописи. Идеалы мистиковъ воплотились тамъ даже чище, вѣроятно изъ-за того, что мечтательность болѣе свойственна нѣмецкому характеру, чѣмъ характеру итальянцевъ.

И въ Германіи—въ особенности въ Вестфаліи—прежде создавались напрестольные образа въ окоченѣломъ мозаичномъ стилѣ. Осанка фигуръ была застылая, выраженіе—безжизненное. Всѣ контуры обводились строго стилизованной линіей; глаза, носы, бороды, складки одеждъ, крылья ангеловъ—все, хотя и писано кистью, однако производитъ впечатлѣніе какъ-будто оно составлено изъ мозаичныхъ камушковъ.

Пражская и Нюренбергская школы отъ этого далеко не ушли. Въ Прагѣ, превращенной Карломъ IV въ художественный центръ, нѣкій мастеръ Теодорихъ разработалъ специфически-средневѣковой стиль до высшаго совершенства. Всѣ его фигуры полны мрачной царственности и строгаго величія; головы мощны, взоръ грозенъ, облаченія торжественны—все опять-таки отвѣчаетъ вполнѣ требованіямъ мозаичнаго стиля. Нюренбергцы хотѣли было слѣдовать новому духу времени; ихъ произведенія, дѣйствительно, мягче, не-

жели произведенія пражскихъ мастеровъ, но зато они имѣютъ какой-то доморощенный и чрезмѣрно „благоразумный“ видъ. Строгое великолѣпіе средневѣкового стиля было утрачено нюренбергскими художниками, а отдаться откровенно той любви къ Богу, о которой училъ Францискъ, они— жители суетнаго, торговаго города—не были въ состояніи.

Кёльнъ, окруженный поэзіей стародавней исторіи, святой Кёльнъ, въ которомъ возникъ величайшій изъ средневѣковыхъ сòборовъ, былъ и для живописи нѣмецкимъ Ассизи. Здѣсь въ XIV вѣкѣ жили великіе мистики: Альбертусъ Магнусъ, мастеръ Экардтъ, Таулеръ изъ Страсбурга и Сузо,— апостолы того же ученія, которое проповѣдовалъ Францискъ въ Италіи. Серафическій святой нашелъ себѣ въ особенности въ Сузо родственнаго по идеямъ послѣдователя. Вся жизнь Сузо была вѣчной „любовной борьбой“, его обожаніе Мадонны имѣло характеръ почти чувственной страсти. Онъ называлъ ее сердечнымъ другомъ, просилъ ее, чтобъ она согласилась быть его повелительницей, такъ какъ нѣжное, молодое сердце его не могло обойтись безъ любви. Ночью онъ томился по ней, а утромъ слалъ ей свои привѣтствія; когда-же въ майскіе дни молодые парни воспѣвали своихъ подругъ, тогда и Сузо посвящалъ свою пѣсню Благодатной. Ему казалось, что онъ видитъ ее на самомъ дѣлѣ, въ бѣлой одеждѣ, съ вѣнкомъ изъ розъ въ бѣлокурыхъ золотистыхъ волосахъ, что онъ слышитъ пѣніе, подобное звукамъ эоловой арфы. И картины того времени ничто иное, какъ мистическія видѣнія, перенесенныя въ живопись, эфирные и нѣжные сны мечтателей, удалившихся отъ міра. Марія до тѣхъ поръ изображалась строгой, величественной царицей,— теперь-же прекрасной дѣвственницей, полной юношеской прелести и окруженной, какъ принцесса, свитою кроткихъ дѣвицъ. Маленькія нѣжныя идилліи замѣнили величавое, монументальное искусство.

Основателемъ этого стиля еще недавно считался мастеръ Вильгельмъ, однако изученіе памятниковъ, помѣченныхъ

достовѣрными годами показываетъ, что отъ 1358 до 1372 г., когда какъ разъ работалъ этотъ Вильгельмъ изъ Герле, кёльнская живопись находилась еще въ полной зависимости отъ средневѣкового стиля. Жёстко нарисованныя фигуры, съ угловатыми движеніями и неуклюжими руками, нисколько не похожи на тѣ хрупкія созданія, съ мягко-изогнутой осанкой, которыя появились въ живописи въ послѣдующій періодъ и стали такъ типичны для кёльнской школы. Творцемъ этого новаго стиля слѣдуетъ скорѣе считать Винриха изъ Везеля, принявшаго, по смерти Вильгельма, его мастерскую и затѣмъ царившаго надъ всей художественною жизнью Кёльна съ 1390—1413 годъ. Имъ, а не мастеромъ Вильгельмомъ, созданъ знаменитый алтарь Маріи, въ которомъ особенно ясно выразилось пробужденіе новыхъ воззрѣній.

Впрочемъ, не всѣ картины этого алтаря писаны одной рукой. Грубоватыя сцены страстей Господнихъ въ верхнемъ ряду, вѣроятно, кисти какого-нибудь подмастерья, работавшаго еще въ старинномъ духѣ. Винрихъ написалъ шесть среднихъ досокъ, въ которыхъ онъ съ очаровательною свѣжестью разсказалъ дѣтство Христа. Ему самому также не удавались оживленные, полные страстнаго порыва эпизоды, за которые онъ брался впослѣдствіи. Его нѣжное, лирическое дарованіе лишь тогда было на мѣстѣ, когда онъ изображалъ тихихъ Мадоннъ или милую женственность. Глядя на его картины, совершенно не обращаешь вниманія на тонкія и хрупкія тѣла его дѣвъ, облаченныхъ въ просторныя одѣянія, такъ сильно впечатлѣніе отъ ихъ карихъ глазъ, въ которыхъ свѣтится томленіе по небесной жизни, ожиданіе божественнаго жениха. Мечтательно склоняются головки; плечи узкія и грудь совершенно плоская; руки слабыя и худыя съ эфирно-прозрачными пальцами. Даже бородатые мужчины не имѣютъ въ себѣ ровно ничего сильнаго и мужественнаго; они смотрятъ на окружающій міръ робко и смиренно, задумчиво какъ дѣти. Припоминается ученіе мистиковъ, которые

видѣли въ здоровомъ тѣлѣ величайшее препятствіе на пути къ спасенію и сознаешь, что все преимущество этого искусства кроется исключительно въ такомъ подчиненіи тѣлеснаго духовному. Только благодаря тому, что Винрихъ отодвинулъ все матеріальное на задній планъ, онъ могъ такъ ясно и чисто выразить чувство, къ которому стремился. „Типичное сходство фигуръ между собой, тонкій овалъ головокъ, хрупкое изящество тѣла, — переносятъ зрителя въ далекую страну, гдѣ все пріятно и прекрасно, гдѣ чувства нѣжны и утонченны, переносятъ его въ рай, въ которомъ гармонія небесныхъ сферъ не нарушается ни единымъ грубымъ диссонансомъ“.

„Ученіе мистиковъ побудило также художниковъ прибѣгать иногда къ пейзажу, для того, чтобы усилить райское настроеніе картинъ. Въ Италіи Францискъ, а въ Германіи Сузо освободили природу отъ проклятія монашескаго богословія. Въ видѣніяхъ Сузо часто встрѣчаются цвѣты, въ особенности розы, райскіе сады, въ которыхъ прогуливается Мадонна“. Онъ описываетъ рай въ видѣ прекрасной долины, гдѣ благоухаютъ лиліи, розы, фіалки и ландыши, гдѣ чижики и соловьи днемъ и ночью распѣваютъ чудныя мелодіи. Потому и Винрихъ такъ любилъ изображать Мадонну на открытомъ воздухѣ, на усѣянныхъ цвѣтами лужайкахъ, въ сопровожденіи нѣжныхъ дѣвъ; Св. Екатерина стоитъ колѣнопреклоненная передъ Маріей, протягивая руку для мистическаго обрученія съ младенцемъ Іисусомъ, Св. Агнеса играетъ съ овечкой; другія святыя читаютъ вслухъ Божіей матери изъ драгоцѣнныхъ книгъ, играютъ на разныхъ инструментахъ, собираютъ цвѣты или обучаютъ младенца игрѣ на цитрѣ; къ нимъ присоединяются рыцари, стройные какъ дѣвушки, ведущіе съ ними благонравные разговоры; кругомъ все цвѣтетъ, зеленѣетъ и благоухаетъ.

Произведеніями такого рода закончилось средневѣковое германское искусство; то былъ послѣдній звукъ тѣхъ чистыхъ

гармоній, которыя доносились изъ міра, раскрытаго Св. Францискомъ и Сузо.

— —

3. Эпическій стиль Джотто.

Проповѣдь Св. Франциска не только углубила душевную жизнь и тѣмъ подготовила почву для той чувствительной, лирической живописи, которая цвѣла въ Кёльнѣ и Сіенѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ она превратила догматическаго Христа въ Христа индивидуальнаго, такъ какъ она выдвинула Его *земную* жизнь, представила его *человѣкомъ* среди другихъ людей и тѣмъ самымъ сдѣлала для всѣхъ евангельскія событія болѣе близкими и раскрыла въ этомъ „эпосѣ" новый источникъ вдохновенія для художниковъ. Но еще болѣе жизнь самого святаго, со всѣми ея лишеніями и чудесными перипетіями, представляла богатый матеріалъ для разработки: эпически—широко, въ большихъ монументальныхъ картинахъ нужно было описать то, что Францискъ пережилъ и совершилъ.

Недостатка въ стѣнахъ въ Италіи не было, такъ какъ готическая архитектура тамъ была иная, нежели на сѣверѣ. Основнымъ принципомъ ея было то, чтобы при помощи ограниченнаго количества устоевъ покрыть широко-раскинутыми сводами обширныя внутренности церквей *), а получавшіяся такимъ образомъ ровныя поверхности, между этими рѣдкими устоями, сами собой напрашивались на украшенія живописью, вслѣдствіе чего фрески и явились главнѣйшимъ факторомъ въ итальянскомъ художественномъ творчествѣ.

---

*) Въ этомъ мѣстѣ авторъ противорѣчитъ себѣ или, вѣрнѣе, здѣсь какъ-будто пропускъ. Выставляемый имъ за основной, принципъ итальянской готики отлично подходитъ для сѣверной и наоборотъ на самомъ дѣлѣ основной принципъ итальянской готики заключается въ томъ, чтобъ *сплошными* стѣнами, въ которыхъ продѣланы лишь небольшія отверстія, подпирать своды.

Перевод.



Джотто. Смерть синьора ди Челано.

Фреска въ церкви св. Францизска въ Ассизи.

Легенда о Францискѣ не имѣла никакихъ традицій, освященныхъ стариной. При этой новой задачѣ художники вдругъ получили свободу, послѣ того какъ они, одинъ за другимъ. ограничивались въ продолженіи столѣтій тѣмъ, что писали условныя образа Христа и Маріи, образа, на которыхъ каждое движеніе, каждую складку нужно было написать согласно постановленію церкви. Сцены изъ жизни Франциска можно было изображать по разсказамъ монаховъ или жизнеописанію Бонавентуры. Вмѣсто „спокойныхъ" иконъ теперь нужно было описывать оживленныя дѣйствія и событія. Для разрѣшенія такихъ задачъ не достаточно было одной чувствительной мечтательности или погруженія въ мистику — для этого требовалась мужественная творческая сила и извѣстный реализмъ. То, что на мѣсто вѣчно тождественныхъ небесныхъ ликовъ, теперь, впервые, явились реальныя, почти современныя существа, означало полный разрывъ искусства со средневѣковой традиціей. Не случайно для разрѣшенія этой задачи былъ призванъ городъ, которому нечего было порывать съ какими-либо преданіями, такъ какъ въ продолженіе среднихъ вѣковъ онъ безмолвно стоялъ въ сторонѣ: не вѣчный Римъ, не гордая Венеція или могущественная Пиза, а юная Флоренція, вступившая тогда въ культуру и искусство Италіи съ новыми непочатыми силами, Сіена, тихій горный городъ и Кёльнъ, святой Кёльнъ, выразили мистическіе идеалы треченто, великій-же Джотто, на ряду съ этими лириками и мистиками, является какъ эпикъ и реалистъ XIV вѣка.

Въ первый разъ ему удалось высказаться въ надгробномъ храмѣ Св. Франциска въ Ассизи. Джіованни Чимабуэ, которому поручено было росписать стѣны этой церкви, взялъ прежняго пастуха Джотто вмѣстѣ съ другими подмастерьями къ себѣ на помощь и предоставилъ ему, для самостоятельнаго выполненія, картины изъ легенды Св. Франциска, которыми Джотто и покрылъ стѣны верхней церкви. Послѣ того,

какъ онъ поупражнялъ свои силы на этой задачѣ, принужденный изображать современность, и такимъ образомъ освободился отъ оковъ византійства, онъ и на старое взглянулъ съ новой точки зрѣнія: послѣ легенды о Францискѣ онъ совсѣмъ по новому изобразилъ жизнь Христа въ фрескахъ Падуанской церкви „Арены". Кромѣ того онъ написалъ еще въ нижней церкви въ Ассизи олицетворенія трехъ обѣтовъ францисканскаго ордена: бѣдности, послушанія и цѣломудрія, а также „торжество" Св. Франциска, создалъ еще обширныя произведенія (нынѣ уничтоженныя) въ различныхъ другихъ городахъ Италіи — въ Римѣ, Равеннѣ, Римини и Неаполѣ, въ 1334 г. вернулся во Флоренцію, гдѣ былъ назначенъ строителемъ собора и кампанилы и гдѣ онъ, какъ живописецъ, обнаружилъ еще обширную дѣятельность, расписавъ фресками только-что выстроенную францисканскую церковь Санта-Кроче. Три года спустя послѣ своего возвращенія, 8 Января 1337 г., онъ умеръ. Бокаччіо написалъ о немъ въ Декамеронѣ: „Джотто былъ такимъ геніемъ, что въ природѣ не было предмета, который онъ не сумѣлъ-бы изобразить такъ, что онъ не только походилъ на дѣйствительность, но ею самою казался". А Полиціанъ говоритъ за Джотто въ его надгробной надписи: „Ille ego sum per quem natura extincta revixit".

Однако подобная похвала *натуралисту* Джотто, покажется современному глазу очень преувеличенной. Кто подойдетъ къ произведеніямъ его съ реалистической мѣркой, заимствованной у искусства позднѣйшихъ эпохъ, тотъ не пойметъ его намѣреній.

Правда, онъ изумляетъ иногда совсѣмъ современнымъ натурализмомъ, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда ему нужно изобразить нѣчто необычайное и экзотичное; такъ напр. въ свитѣ трехъ волхвовъ въ церкви въ Ассизи находятся чудесные представители монгольской расы со вдавленными носами, желтой кожей и черными какъ смоль волосами; также

и головы нубійцевъ, въ церкви Санта Кроче, поражаютъ своею этнографическою достовѣрностью, но уже то, что они такъ бросаются въ глаза, показываетъ, какими рѣдкими исключеніями подобныя вещи были у Джотто. Онъ какъ и прежніе художники имѣетъ одинъ вѣчно повторяющійся типъ, жесткое, точно вырѣзанное изъ дерева лицо съ выступающими скулами, миндалевидными глазами и прямымъ, такъ называемымъ греческимъ носомъ. Изученіе голаго тѣла не было еще въ духѣ времени и потому рисунокъ Джотто выдержанъ въ совершенно общихъ чертахъ въ тѣхъ нагихъ фигурахъ, которыя встрѣчаются на картинахъ распятія или крещенія Христа.

Что же касается одеждъ, то онъ иногда прибѣгалъ къ тогдашнимъ модамъ, какъ напр. на той же фрескѣ поклоненія волхвовъ, но пользовался ими только для фигуръ, которыя онъ желалъ противупоставить главнымъ —специфически-христіанскимъ дѣйствующимъ лицамъ. Святымъ онъ оставилъ торжественную „идеальную“ одежду, которую средневѣковые художники заимствовали у древнихъ; они у него всегда съ непокрытыми головами, одѣты въ тогу, тунику, и обуты въ сандаліи.

Какъ въ изображеніи человѣка, такъ и въ изображеніи звѣрей онъ далекъ отъ правды. Лягавая собака, бросающаяся къ Св. Іоакиму на одной изъ Падуанскихъ фресокъ, оселъ, на которомъ ѣдетъ Св. Іосифъ и три верблюда на фрескѣ поклоненія волхвовъ въ Ассизи, въ натуралистическомъ отношеніи, пожалуй, самое выдающееся, что Джотто далъ въ изображеніи животныхъ. Овцы-же, которыхъ прежній пастухъ долженъ былъ-бы хорошо знать, нарисованы напротивъ того менѣе правильно, а лошадь осталась для него навсегда какой-то непонятой „машиной“.

Еще болѣе странными кажутся фоны его картинъ: всѣ эти постройки, правдивыя въ своихъ деталяхъ, какъ цѣлое не представляютъ чего-либо правдоподобнаго. Онѣ слишкомъ

малы, въ перспективномъ отношенiи далеко не важно нарисованы и по отношенiю къ человѣческимъ фигурамъ не пропорцiональны—люди часто больше домовъ, въ которыхъ они живутъ. Какъ пейзажистъ, онъ также совершенно примитивенъ. Природа представляется ему какъ бы состоящею изъ странныхъ зубчатыхъ, голыхъ скалъ, на которыхъ тамъ и сямъ произростаютъ какiе то стволы, имѣющiе вмѣсто всякой листвы не болѣе дюжины листьевъ, точно вырѣзанныхъ изъ жести. Живописныя стороны пейзажа: рѣки, долины, холмы и лѣса, суровая или веселая растительность, интересовали Джотто такъ-же мало, какъ и другихъ мастеровъ треченто. „Если хочешь хорошо изобразить горы, которыя казались бы похожими на дѣйствительность, то возьми большiе, необтесанные камни и срисуй ихъ". Это предписанiе Ченнини—характерный документъ пониманiя природы въ тѣ времена. когда дерево означало лѣсъ, а камень—гору.

И колоритъ Джотто далекъ отъ дѣйствительности, несмотря на то, что онъ отличается своей свѣтло-выдержанной гаммой отъ причудливо-варварскихъ красокъ византiйцевъ. Случается, что онъ пишетъ лошадей красными, деревья синими, видно онъ не только не могъ, но даже и не хотѣлъ выразить вещественную разницу предметовъ между собой, будь то архитектура, одежда или нагое тѣло.

Однако для того, чтобы установить значенiе какого-нибудь художника, его нужно сравнивать съ предыдущимъ искусствомъ, а не съ послѣдующимъ. Тогда насъ уже поразитъ расширенiе творческой области, которое произошло благодаря Джотто. Византiйское искусство дало лишь закономѣрное, на вѣки утвержденное спокойствiе божественнаго начала, представило его въ гieратической окоченѣлости, стоящимъ выше всѣхъ временъ и внѣ всякаго пространства. Иногда лишь, и то робко, художники пробовали изображать оживленныя сцены. Джотто повернулъ искусство къ дѣйствiю, далъ не отвлеченное нѣчто, а случившееся, вмѣсто цер-

ковныхъ образовъ онъ писалъ цѣлые эпосы, цѣлыя драмы. Онъ сдѣлался первымъ историческимъ живописцемъ христіанскаго искусства.

И, если строго придерживаться того, чтобы всегда сообразоваться только съ предыдущимъ, а не съ послѣдующимъ, то сейчасъ же станетъ ясно, какую массу техническихъ открытій Джотто долженъ былъ сначала сдѣлать для того, чтобы основать этотъ свой новый стиль. Фигуры далеко не натуралистичны, но онъ первый съумѣлъ представить людей въ движеніи: звѣри не хорошо нарисованы, но онъ первый допустилъ въ свои фрески представителей животнаго царства—четвероногихъ и птицъ, прислушивающихся къ проповѣди Св. Франциска. Его пейзажи еще символичны, но все же онъ совершилъ крутой поворотъ тѣмъ, что вывелъ фигуры изъ византійской отвлеченности и перенесъ ихъ въ извѣстную обстановку, помѣстилъ ихъ среди природы, на улицахъ и площадяхъ городовъ.

Наконецъ многое, что кажется противорѣчащимъ правдѣ, объясняется не столько неумѣлостью, сколько требованіями *высокаго* стиля. Истинно безсмертное величіе Джотто зиждется, главнымъ образомъ, на той властной увѣренности, съ которой онъ установилъ законы монументальнаго стиля. Джотто зналъ еще то, о чемъ забыли позднѣйшіе живописцы, а именно, что задача стѣнной живописи вовсе не состоитъ въ томъ, чтобы достичь натуралистическаго эффекта въ формахъ и краскахъ, но что она лишь тогда соотвѣтствуетъ своей цѣли, когда остается въ границахъ чистаго декорированія плоскостей. Поэтому онъ служитъ крѣпкимъ связующимъ звеномъ для искусства нашего времени, насколько Пювисъ-де-Шаваннъ и другіе художники находились подъ вліяніемъ его фресокъ. Послѣ того какъ закончилось реалистическое движеніе, длившееся вѣками, особенно стало ясно, что Джотто уже шестьсотъ лѣтъ тому назадъ обладалъ тѣмъ, чего мы теперь снова добиваемся; все его

творчество было въ зависимости не отъ натуралистической, а отъ декоративной точки зрѣнія. Какъ разъ тѣмъ, что онъ жертвовалъ ради монументальнаго эффекта натуралистической правдой (которой и онъ могъ бы вполнѣ достигнуть) онъ въ самомъ корнѣ разрѣшилъ задачу стѣнной живописи.

Красота живописи Джотто заключается въ величественныхъ очертаніяхъ, въ ясной группировкѣ, въ строгомъ подчиненіи всѣхъ частностей главной идеѣ. Онъ выбиралъ типы, простые и умѣренные по лицамъ и тѣлосложенію для того, чтобы случайныя особенности не нарушали плавности линій. Онъ избѣгалъ всякихъ „живописныхъ" дополнительныхъ фигуръ, а ограничивался тѣмъ, что, съ лаконическою краткостью, излагалъ содержаніе темы въ наглядной художественной формѣ. Такъ какъ высокая величественность монументальнаго стиля не мирится съ крутыми поворотами и нерѣшительными жестами, то онъ установилъ для себя извѣстную мимику, которая подобно письменному языку для одинаковыхъ вещей постоянно употребляла одинаковыя выраженія и тѣмъ сразу уясняла зрителю то, что должны были говорить фигуры. Одного значительнаго взгляда, легкаго движенія руки и туловища, за которымъ слѣдуютъ складки свободно ниспадающей одежды, для Джотто было вполнѣ достаточно, чтобъ оттѣнить значеніе изображеннаго лица и выразить порывы его души. Такъ какъ онъ понималъ стѣнную живопись исключительно какъ декорированіе *плоскости*, то онъ избѣгалъ всякихъ пластическихъ эффектовъ, бьющихъ на иллюзію дѣйствительности, работалъ въ томъ же стилѣ какъ и японцы, у которыхъ человѣческія фигуры не круглятся и не бросаютъ отъ себя тѣней. Его краски тоже должны были подчиниться декоративной цѣли, поэтому онъ не задумываясь сознательно отступалъ отъ дѣйствительности въ тѣхъ случаяхъ, когда свѣтлая общая гармонія, блѣдный, гобеленовый тонъ картинъ могли быть нарушены правдивыми красками. Стилизація пейзажа явилась дальнѣйшимъ слѣдствіемъ

того же отношенія къ дѣлу: пейзажъ не долженъ былъ пріобрѣтать самостоятельнаго значенія, а служить лишь дополненіемъ къ главнымъ линіямъ фигуръ и потому онъ выдержанъ въ самыхъ простыхъ формахъ. Джотто отлично зналъ, что въ такихъ маленькихъ домахъ люди не могутъ жить, что растенія и деревья не ростутъ такъ симметрично, что скалы не походятъ на лѣстницы или конусообразныя вышки, но онъ ихъ писалъ такими потому, что погоня за натуралистическимъ впечатлѣніемъ удалила бы его отъ цѣли. Если бы его дома были больше, то картины утратили-бы свою монументальность, а были-бы лишь архитектурными композиціями или историческими жанрами въ стилѣ Джентиле Беллини; если бы онъ рисовалъ скалы не въ видѣ крутыхъ и прямолинейныхъ лѣстницъ, то онъ не былъ бы въ состояніи отдѣлять такъ опредѣленно планы, раздѣлять такъ ясно одинъ эпизодъ отъ другого. Наконецъ если бы онъ натуралистично трактовалъ деревья, то получился бы не только диссонансъ между ними и стройными, простыми линіями фигуръ, но потерялось бы и впечатлѣніе торжественности, которое они производятъ какъ разъ своей стилизаціей. Только благодаря тому, что онъ отрѣшился отъ всѣхъ натуралистическихъ мелочей и упростилъ природу, онъ придалъ своимъ произведеніямъ ту крѣпкую замкнутость, то священное величіе, которыя наиболѣе отвѣчаютъ требованіямъ и стилю декоративнаго искусства.

Только такой ясный и мужественный духъ, какъ Джотто могъ быть основателемъ этого стиля. Замѣчательно въ историческомъ, вѣрнѣе психологическомъ отношеніи, что среди того религіозно-чувствительнаго поколѣнія жилъ человѣкъ, въ которомъ ничего мистическаго не было, и для того, чтобы удостовѣриться въ этой особенности его характера достаточно взглянуть на его Мадоннъ. Онѣ далеки отъ нѣжныхъ и мистически задушевныхъ произведеній Сіенской и Кёльнской школъ; на нихъ лежитъ отпечатокъ извѣстной трезво-

сти, онѣ совершенно лишены граціи и поэзіи. Вмѣсто того, чтобы стремиться, какъ тѣ художники, къ достиженію эфирной, небесной красоты, Джотто придалъ реалистическій, чисто-жанровый характеръ этимъ картинамъ: младенецъ Іисусъ суетъ палецъ въ ротъ, играетъ съ птичкой, лѣзетъ къ матери на колѣна.

Немногія черты, извѣстныя намъ изъ жизни Джотто, указываютъ на двойственность его положенія. Онъ прославляетъ обѣты францисканцевъ, самъ же вовсе не ставитъ бѣдность конечною цѣлью своихъ стремленій. Онъ живописецъ, но съ одинаковымъ успѣхомъ подвизается на самомъ матеріальномъ изъ всѣхъ художественныхъ поприщъ:—на архитектурѣ, требующей одной ремесленной дѣловитости и математической разсчетливости *) но не чувства. Онъ берется за мистическіе сюжеты, но среди современниковъ считается очень разсудительнымъ человѣкомъ, а свѣтскіе взгляды и насмѣшливыя шутки его представляютъ удивительный контрастъ съ личностью святаго Франциска, прославителемъ котораго его чествуетъ исторія искусствъ. Однако и въ его произведеніяхъ, такъ-же какъ и въ картинахъ сіенцевъ, проглядываетъ до нѣкоторой степени глубина душевной жизни, раскрытая св. Францискомъ — онъ мастерски передалъ всѣ движенія человѣческой души, гнѣвъ и смиреніе, любовь и ненависть, отвагу и покорность, но сдѣлалъ это безъ мистической мечтательности—благоразумно и „осязательно". Его искусство ясно и прозрачно, говоритъ краткими, сжатыми, какъ математическое доказательство, фразами. Онъ не былъ энтузіастомъ, но человѣкомъ съ положительными, опредѣ-

---

*) Мы никакъ не можемъ согласиться съ авторомъ въ томъ, что для архитектуры не нужно чувства; наоборотъ, намъ кажется, что не будь у средневѣковыхъ архитекторовъ чувства, самаго пламеннаго и возвышеннаго, имъ никогда-бы не создать готической архитектуры, повліявшей въ свою очередь рѣшительно на все средневѣковое искусство.

Перевод.



Андреа Орканья (?). Тріумфъ смерти.

Фреска въ Пизанскомъ Камосанто.

ленными воззрѣніями, не мечтателемъ, но мощнымъ и здоровымъ работникомъ, обладавшимъ большой мужественностью. На цѣлое столѣтіе впередъ Джотто указалъ пути итальянскому искусству.

4. Фресковая живопись конца треченто.

Послѣ того какъ Джотто „развязалъ языкъ“ живописи. по всей Италіи началась необычайная дѣятельность. Во Флоренціи, въ церкви Санта-Кроче, гдѣ Джотто создалъ свои послѣднія произведенія, молодымъ художникамъ представлялось широкое поле для работы и одновременно была расписана церковь Санта - Марія - Новелла. Сіена, лирическая и мистическая Сіена, также послѣдовала эпическому духу времени и украсила фресками свой Палаццо-Публико. Въ Кампо-Санто нынѣ дремлющаго, мертваго города Пизы, находится рядъ самыхъ сильныхъ произведеній средневѣковаго искусства. Въ Падуѣ, произведенія Джотто въ Аренѣ пробудили вкусъ къ монументальному искусству и мѣстные художники испробовали свои силы въ церкви Св. Антонія и въ капеллѣ Св. Георгія.

Имена главнѣйшихъ флорентійскихъ живописцевъ того времени: Таддео Гадди, Джоттино, Мазо ди Банко, Джованни да Милано, Андреа Орканья, Аніоло Гадди, Антоніо Венеціано, Франческо да Волтерра и Спинелло Аретино: — для Сіены: Симоне Мартино, Липпо Мемми, Піетро и Амброджо Лоренцетти;—для Падуи: Альтикіеро да Дзевіо и Джакопо д'Аванцо. Пиза, бывшая прежде центромъ пластическаго искусства, теперь не имѣла собственныхъ живописцевъ, кромѣ одного Франческо Траини, и поэтому, для выполненія большихъ работъ, была принуждена выписывать художниковъ изъ другихъ городовъ.

Библія и легенды о святыхъ на первыхъ порахъ дали массу матеріала для художественной разработки, послѣ того какъ Джотто уже изобразилъ жизнь Христа и легенды о св. Францискѣ и св. Іоаннѣ. События ветхаго и новаго завѣтовъ, а также разсказы „Legenda aurea“ были представлены въ картинахъ въ томъ же эпически наглядномъ стилѣ, въ которомъ Францискъ говорилъ свои проповѣди.

Орденъ доминиканцевъ вступилъ затѣмъ какъ могущественный двигатель въ художественную жизнь. Къ нищенствующимъ монахамъ-францисканскимъ, простымъ людямъ изъ народа, присоединились ученые адвокаты церкви, представители того ордена, который видѣлъ свою главную задачу въ научной формулировкѣ и въ строгомъ охраненіи чистоты церковныхъ догматовъ. Искусство, развившееся подъ покровительствомъ доминиканцевъ, соотвѣтствовало окоченѣлому, строго схоластическому духу ихъ ученія.

Въ францисканскихъ картинахъ аллегоріи попадались лишь въ видѣ исключеній, обыкновенно въ нихъ сохранялся простой легендарный тонъ; теперь-же требовались поучительныя, аллегорическія композиции, которыя прославляли-бы систему и мораль святаго Ѳомы Аквинскаго, первоучителя доминиканской схоластики. Удивительно, при этомъ, съ какимъ строгимъ, святымъ отношеніемъ къ дѣлу художники старались выразить на живописномъ языкѣ эти отвлеченныя, едва поддающіяся изображенію, понятія. Въ знаменитомъ „Торжествѣ святаго Ѳомы“, написанномъ Франческо Траини, символически нужно было изобразить духовное воздѣйствіе, получаемое святымъ съ разныхъ сторонъ и оказываемое имъ въ свою очередь на вѣрующихъ; художникъ изобразилъ это посредствомъ сложной системы лучей, которые падаютъ на Ѳому и исходятъ отъ него. Въ фрескахъ Капеллы-ди-Спануоли при церкви Санта-Марія-Новелла художники должны были выразить культурно-историческое значеніе доминиканскаго ордена, его научную систему

и строгое охраненіе имъ истины: вокругъ трона намѣстника Христова расположились собаки Domini canes, ожидающія зова, чтобы броситься на волковъ еретиковъ; далѣе изображены проповѣдующіе монахи и души грѣшниковъ, обращенныя ими на путь истинный, входящія въ царство небесное. Въ этой фрескѣ выражена практическая дѣятельность доминиканскаго ордена, на противуположной — его научная дѣятельность: святой Ѳома возсѣдаетъ на готическомъ тронѣ, у подножія котораго сидятъ скорчившись побѣжденные еретики— Арій, Аверрой, и Савеллій, въ нижней-же части картины рядъ женскихъ фигуръ олицетворяетъ свѣтскія и духовныя науки: одна изъ нихъ съ земнымъ шаромъ и мечомъ въ рукахъ изображаетъ царственность, другая, со стрѣлой и лукомъ—ужасы войны, третья съ органомъ—музыку; композиція дополнена еще нѣсколькими мужскими фигурами, представляющими разныя другія понятія.

Политическія аллегоріи, которыми принято было украшать залы суда и городскихъ совѣтовъ, слѣдуетъ считать нововведеніемъ величайшаго поэтическаго генія того времени—Данте. Послѣ того, какъ имъ былъ установленъ идеалъ государственной жизни, Амброджо Лоренцетти Сіенскій, могъ написать свои фрески въ Палаццо-Публико, рисующія ужасы дурнаго правленія и благодать хорошаго, отчасти въ видѣ бытовыхъ сценъ, отчасти въ видѣ аллегорій.

Подъ вліяніемъ Данте, а также обоихъ монашескихъ орденовъ, возникли тѣ символическія и визіонерныя темы, которыя появились одновременно съ аллегоріями, и оно совершенно естественно, такъ какъ въ постоянныхъ указаніяхъ на Страшный Судъ, на рай и адъ поэтъ и проповѣдники видѣли самые дѣйствительные средства потрясать сердца. Монахъ Джіакомино да Вероне, описываетъ рай въ видѣ небеснаго царскаго двора: патріархи и пророки, облаченные въ зеленыя, бѣлыя и синія одѣянія, апостолы на золотыхъ и серебряныхъ престолахъ, и мученики съ красными

розами въ волосахъ, окружаютъ Всевышняго, пребывая въ вѣчной радости; рядомъ съ Христомъ возсѣдаетъ прекрасная какъ цвѣтокъ, Марія, которую ангелы восхваляютъ игрой на арфахъ и пѣніемъ ликующихъ гимновъ. Адъ описывается этимъ же монахомъ въ видѣ города подземнаго царства, через который протекаютъ ядовитыя воды и надъ которымъ вмѣсто неба нависъ давящій, металлическій сводъ; черти большими палками бьютъ своихъ жертвъ, изо рта ихъ пышетъ пламя, они воютъ какъ волки и лаютъ какъ собаки. Данте облекъ эти идеи въ классическую форму; въ своей „Divina Comedia" онъ не только догматически разработалъ дѣленіе загробнаго міра на адъ, чистилище и рай, но выяснилъ также образъ и степень наказаній.

Подъ вліяніемъ Данте и художники стали писать, на ряду съ типическими изображеніями Страшнаго Суда, сложныя картины рая и ада. Въ особенности Орканья и великій неизвѣстный мастеръ въ Пизанскомъ Кампосанто отличаются произведеніями этого рода. Тогда какъ въ византійскихъ изображеніяхъ Страшнаго Суда все полно безжизненной неподвижности, на ихъ картинахъ царитъ сильнѣйшее одушевленіе. Христосъ грозенъ, Мадонна молитъ за человѣчество, Апостолы напряженно слѣдятъ за происшествіемъ. Адъ представленъ въ видѣ разрѣза какого то подземелья и скалистыя перегородки его отдѣляютъ другъ отъ друга всевозможные разряды грѣшниковъ. Чудовищный образъ сатаны занимаетъ центръ фрески; подъ нимъ пылаютъ огненные языки; „мѣсто ужаса и страданій" полно всевозможныхъ пытокъ.—Рай напротивъ того полонъ радости и блаженства; Орканья достигъ тѣмъ какъ разъ неземного впечатлѣнія, что на его фрескѣ можно видѣть лишь юныя головы, лишь глаза, сіяющія свѣтлымъ блескомъ, что всякія рѣзкія движенія, что даже грандіозная трагедія суда не нарушала небеснаго спокойствія блаженныхъ.

Аллегоріи смерти служатъ какъ-бы предисловіемъ къ

такимъ изображеніямъ загробной жизни. Народы страдали въ тѣ времена отъ голода и воїнъ; чума въ тріумфѣ прошлась по Европѣ; люди думали, что ихъ преслѣдуетъ Божья кара и тогда особенно прониклись той древней истиной, что человѣкъ всегда долженъ быть готовымъ предстать на судъ передъ престоломъ Всевышняго. Тогда-то сложилось стихотвореніе о трехъ мертвецахъ, которые повстрѣчались съ тремя живыми и обратились къ нимъ съ роковыми зловѣщими словами.

„Мы были тѣмъ, что вы теперь,
Вы станете тѣмъ, что мы теперь".

Джакопоне воспѣлъ въ своихъ пѣсняхъ всеравняющую смерть, какъ ужасную силу, которая внезапно и коварно врывается въ цвѣтущую жизнь, а параллельнымъ явленіемъ къ этимъ стихотвореніямъ было „Trionfo della morte" въ Пизанскомъ Кампосанто, наиболѣе, пожалуй, значительное изъ всѣхъ символическихъ изображеній XIV-го вѣка; не только по грандіозной формулировкѣ идеи, но и по изученію природы авторъ этой фрески безспорно стоялъ выше уровня всей школы. Джотто, какъ пейзажистъ, ограничивался лишь изображеніемъ голыхъ скалъ, здѣсь впервые природа представлена во всей красѣ, а реалистическая смѣлость, съ которой написаны лошади, испуганныя видомъ открытыхъ гробовъ, нищіе и калѣки, прямо поразительна.

Вообще и во многихъ другихъ отношеніяхъ можно прослѣдить въ произведеніяхъ Орканьи и Сіенцевъ нѣкоторые стилистическіе успѣхи—шаги впередъ отъ искусства Джотто; такъ напр. художники эти углубили психологическій анализъ. Джотто передавалъ съ драматическою ясностью однѣ лишь сильныя ощущенія, Орканья изобразилъ болѣе тонкія, тихія чувства, пребывающія въ таинственной полудремотѣ. Сіенцы придерживались въ фресковой живописи своего интимнаго чувства и такимъ образомъ въ душевномъ отношеніи превзошли Джотто. Вмѣсто энергіи его—у нихъ мечтатель-

ность, вмѣсто глубокой страстности—мягкая нѣжная миловидность, вмѣсто патетическаго драматизма— лирическая чувствительность.

Мастеръ, написавшій фрески въ Капеллѣ деи Спануоли, бросается въ глаза своими реальными фонами. Въ одномъ мѣстѣ онъ нарисовалъ садъ, по которому прогуливаются подъ тѣнью деревьевъ и срываютъ фрукты молодыя парочки; въ другомъ онъ изобразилъ флорентійскій соборъ такимъ, какимъ его проэктировали современные архитекторы. Еще дальше, въ сторону реализма, пошли Падуанцы. Джіотто ставилъ фигуры одну возлѣ другой въ чисто барельефномъ стилѣ—падуанцы рѣшились взяться за болѣе трудныя перспективныя задачи; на ихъ фонахъ зданія правильнѣе и пропорціональнѣе нарисованы, а фигуры ихъ, смотря по удаленію ихъ отъ зрителя, уменьшены вѣрнѣе въ перспективномъ отношеніи. Но и характеры у падуанцевъ схвачены индивидуальнѣе, лица болѣе походятъ на портреты, звѣри также хорошо изучены, какъ люди. Въ особенности поразительно передали они жвачныхъ животныхъ, напримѣръ спокойную, медленную походку быковъ. Даже въ изображеніи нагого тѣла—въ сценахъ мученичествъ, они обнаружили извѣстныя знанія.

Но всетаки нельзя говорить о полномъ развитіи въ реалистическомъ смыслѣ. Если объ одномъ изъ учениковъ Джотто, о Стефано, говорится, что онъ за свой натурализмъ получилъ кличку—„обезьяны природы", то съ современной точки зрѣнія этимъ словамъ можно придавать такъ-же мало значенія, какъ приговору Боккачіо надъ Джотто. Вѣрнѣе характеризуетъ положеніе дѣлъ толкователь Данте, Бенвенуто да Имола, дѣлая примѣчаніе къ тѣмъ стихамъ великаго поэта, въ которыхъ говорится что, Джотто въ живописи занимаетъ первенствующее мѣсто. Примѣчаніе это, написанное въ 1376 году, слѣдовательно 40 лѣтъ послѣ смерти мастера, гласитъ: „Замѣчательно, что онъ (Джотто) все еще занимаетъ пер-

венствующее положеніе, это потому, что съ тѣхъ поръ не появлялся болѣе великій художникъ".

Какъ въ предыдущихъ вѣкахъ царилъ византійскій стиль, такъ въ продолженіе XIV вѣка царилъ стиль Джотто. Не въ увеличеніи накопленнаго техническаго капитала, но въ расширеніи области сюжетовъ состояло все развитіе. Формы, созданныя теперь Джотто, служили живописцамъ для того, чтобы наглядно выразить всю философію своего времени. Они брались за самыя замысловатыя аллегоріи, за самыя фантастическія изображенія загробнаго міра, за разработку самыхъ мудреныхъ догматовъ церкви, но притомъ они не переставали для выраженія безконечныхъ мировыхъ идей пользоваться все тѣми-же первобытными формами и лишь немногіе изъ нихъ были заняты технической разработкой этихъ формъ. Вся живопись тогда была—какъ въ нашемъ вѣкѣ во времена Корнеліуса—продуктомъ эпохи, въ которой преобладала литература. Великіе мыслители и поэты, Данте и Петрарка, заполонили въ то время всѣ умы и заставили и художниковъ быть въ своихъ произведеніяхъ болѣе поэтами нежели живописцами.

II.

Отголоски средневѣковаго стиля въ кватроченто.

5. Борьба стараго духа времени съ новымъ.

Однако реакція противъ разсудочной живописи Джоттовскихъ учениковъ стала неизбѣжной—она сдѣлалась вопросомъ жизни. Живопись должна была стать на ноги, сдѣлаться вполнѣ самостоятельной, а не зависѣть дольше отъ другихъ, не искать опоры у церковноучителей и поэтовъ, не служить лишь иллюстраціей къ ихъ трудамъ. Въ этомъ и заключался переворотъ, совершившійся въ XV вѣкѣ. Всѣ тѣ „тріумфы" цѣломудрія, бѣдности, ecclesia militans, всѣ тѣ аллегоріи на хорошее и дурное правленіе, придуманные живописцами-мыслителями, были теперь оставлены въ сторонѣ. Вмѣсто догматично-дидактическихъ стремленій, вмѣсто литературныхъ композицій появились простыя *картины*, которыя существовали сами по себѣ. Живописцы не изощрялись больше въ выдумкахъ, но изучали дѣйствительность: они бросили всякія мудрствованія изложенія, и принялись писать окружающій міръ. Впродолженіи всего XV вѣка происходитъ постепенное завоеваніе искусствомъ всего видимаго и это завоеваніе идетъ все время рука въ руку съ усовершенствованіемъ техники.

Одновременный переворотъ во всей культурѣ не мало также способствовалъ тому, что живопись встала на новый путь. Вся средневѣковая цивилизація была исключительно церковной. Церковь управляла жизнью народовъ, учила ихъ какъ поступать и образовывала ихъ въ духовномъ отношеніи, насколько ей это казалось нужнымъ. Но человѣчество современемъ созрѣло и сбросило съ себя тяжелое ярмо ея опеки. Единство средневѣковаго сознанія распалось. Чувственность и свобода мысли вступили въ борьбу съ аскетизмомъ и слѣпой вѣрой. Христіанское смиреніе должно было уступить мѣсто сознанію индивидуальной силы. Вмѣсто того, чтобы удовлетворяться по прежнему одними обѣщаніями загробнаго блаженства, люди принялись обстраиваться на землѣ, стали подчинять себѣ силы и тайны вселенной. Тогда были открыты новыя части свѣта, и всевозможныя изобрѣтенія произвели огромные перевороты во всѣхъ отрасляхъ промышленной дѣятельности. Все это повело къ возникновенію великой задачи кореннаго преобразованія науки. Упадокъ средневѣковыхъ идеаловъ отозвался самымъ рѣшительнымъ образомъ и на внѣшнемъ строѣ жизни. Люди какъ будто внезапно потеряли почву подъ ногами. Традиціи, имѣвшія до тѣхъ поръ связующую силу, были расшатаны. Бездны человѣческаго сердца раскрылись. До тѣхъ поръ земное существованіе считалось лишь подготовкой для будущаго спасенія, теперь у людей явилось желаніе вполнѣ изжить свой вѣкъ на землѣ. Въ средніе вѣка люди ходили во власяницахъ и посыпанные пепломъ. Теперь они пристрастились къ празднествамъ и турнирамъ, къ баламъ и маскарадамъ, къ роскоши стола и одежды. Одновременно съ возрожденіемъ чувственности появилось возмущеніе противъ государства и семьи.

Появляются писатели, которые съ чисто современномъ скептицизмомъ вышучиваютъ и высмѣиваютъ монашескую, богословскую мораль. Всюду образовываются новыя госу-

дарства. Здѣсь монархическія тираніи, въ которыхъ верховную власть захватываютъ тѣ, кому удалось возвыситься и удержаться посредствомъ насилія и террора, тамъ — городскія республики, въ которыхъ свирѣпствуютъ дикія партійныя распри, что, однако, не мѣшаетъ имъ процвѣтать, благодаря свободному, предпріимчивому духу горожанъ.

Искусство всегда движется параллельно съ общими взглядами, съ культурой и нравами. Оно служитъ какъ бы зеркаломъ, какъ бы сокращенной лѣтописью своего времени. Естественно поэтому, что въ немъ порывъ къ запредѣльному также уступилъ мѣсто чисто земнымъ интересамъ. Жизнерадостность этой эпохи выразилась и въ картинахъ. Въ XIV вѣкѣ, въ эпоху мистиковъ, были раскрыты глубины душевной жизни, XV вѣкъ завоевалъ міръ внѣшній. Торговля и судоходство открыли новыя части свѣта,—живопись открыла жизнь. Она не хотѣла больше пробуждать одни лишь благоговѣйныя и набожныя чувства, но стремилась къ тому, чтобъ отразить земной міръ, во всей его красотѣ.

Но для этого недостаточно было тѣхъ техническихъ данныхъ, которыя были въ распоряженіи у треченто. Въ XIV столѣтіи расширилось содержаніе картинъ — художники должны были усовершенствовать и самые способы ихъ выполненія. Живопись треченто, цѣликомъ поглощенная разсудочной дидактическою тенденціей, не дѣлала успѣховъ въ техникѣ—живопись кватроченто, не бравшаяся за такія глубокія задачи, была тѣмъ богаче завоеваніями въ чисто художественномъ смыслѣ. Художники не только по своей жизнерадостности были истыми дѣтьми своего времени, они и какъ піонеры въ техникѣ живописи являются достойными товарищами Колумба и Гутенберга. Кватроченто положило фундаментъ, на которомъ построилась затѣмъ вся современная живопись.

Однако этотъ переворотъ произошелъ не вдругъ. Слишкомъ много самыхъ разнородныхъ стремленій перекрещива-

лось въ этомъ великомъ вѣкѣ, чтобы возможно было en bloc назвать его вѣкомъ реализма. Матеріалистическое теченіе, направленное на завоеваніе земнаго міра, было лишь однимъ изъ многочисленныхъ факторовъ великаго культурнаго движенія. Не слѣдуетъ думать, что вся религія сразу была забыта и что сразу замолкли всѣ душевные вопросы. Нѣтъ, ученіе о ничтожествѣ всего земнаго, о презрѣнности міра, о единственномъ спасеніи черезъ вѣру и теперь имѣло своихъ восторженныхъ апостоловъ. Въ самомъ началѣ столѣтія возникаетъ чудный образъ святой Екатерины Сіенской, впослѣдствіи явились Фра Джіованни Доминичи и святой Антоній, которые своими проповѣдями и писаніями возбудили новый религіозный энтузіазмъ, въ особенности среди женщинъ. XV вѣкъ представляется временемъ, въ которомъ борются взгляды двухъ эпохъ: религіозныя идеи завершающагося средневѣковья и жизнерадостность въ духѣ новѣйшаго времени. Подобное-же двойное теченіе проходило и черезъ живопись. Наряду съ реалистами, искавшими съ страстнымъ усердіемъ одной только видимой правды, стояли другіе, которые старались соединить успѣхи новаторовъ съ средневѣковыми понятіями. Они не пренебрегали техническими пріобрѣтеніями своихъ современниковъ, но и не хотѣли также отказаться отъ наслѣдія среднихъ вѣковъ. Для этихъ людей тѣло все еще означало лишь сосудъ, въ которомъ сокрыта душа, лишь земную оболочку, въ которую заключенъ небесный мотылекъ. Они обращались не къ глазу, какъ современные имъ реалисты, но къ душѣ и сердцу; и картины ихъ отличаются отъ картинъ тѣхъ мастеровъ уже всей своей архаической внѣшностью. Реалисты XV вѣка устранили золотые фоны для того, чтобы замѣнить ихъ натуралистическими пейзажами, эти-же представители послѣдняго фазиса мистики достигли полной утонченности въ проведеніи средневѣковыхъ принциповъ и только теперь угадали всю прелесть настрое-

нія, получаемаго отъ золота. Такъ какъ они стремились въ своихъ картинахъ къ достиженію неземнаго блеска, простое повтореніе золотыхъ фоновъ и богатыхъ золотыхъ орнаментовъ ихъ болѣе не удовлетворяетъ. Нѣкоторыя вещи, напр. ключи св. Петра или драгоцѣнные камни въ вѣнцѣ Богородицы они исполняютъ въ горельефѣ, благодаря чему ихъ произведенія получаютъ торжественное, изысканно-архаичное настроеніе. Еще въ 1430 году эти прогрессивные и консервативные элементы уживаются другъ съ другомъ, пользуясь равными правами.

---

6. Византійство и мистика.

Самымъ консервативнымъ городомъ не только Италіи, но всей Европы была въ то время Венеція, считавшая себя дочерью Византіи. На Востокѣ зиждилось ея могущество и нравы ея имѣли восточный характеръ. Гаремная жизнь венеціанскихъ женщинъ, торговля невольниками и полуазіатскія одежды— все это было кускомъ Востока на западной землѣ. Государственное устройство ея, хотя именовалось республикой, было византійскимъ, такъ какъ на самомъ дѣлѣ власть сосредоточивалась въ рукахъ немногихъ древнихъ аристократическихъ родовъ, которые, разумѣется, какъ въ другихъ своихъ взглядахъ, такъ и во взглядахъ на искусство, были консервативны. Не подлежитъ сомнѣнію, что торжественная важность и строгое величіе византійскаго стиля, его зависимость отъ устойчивыхъ, традиціонныхъ формъ, соотвѣтствовала консервативному духу венеціанцевъ гораздо болѣе, нежели искусство, порывавшееся къ новшествамъ „Старое было хорошо"—Quieta non movere.

Но и роскошь красокъ, сверкающій блескъ византійской живописи пришлись по вкусу Венеціи. Волшебное мѣстоположеніе этого города между моремъ и материкомъ, пестрыя, сверкающія вещи, которыя привозились туда съ Востока: персидскіе ковры, сіяющіе драгоцѣнные камни и золо-

тыя украшенія — все это пріучило глазъ венеціанцевъ къ сильнѣйшимъ красочнымъ ощущеніямъ. Стѣны собора Св. Марка покрыты разноцвѣтными мраморами, а своды сплошь изукрашены блестящими мозаиками. Праздничное сіяніе золота, строгая роскошь мозаикъ Св. Марка еще въ XV вѣкѣ считались въ Венеціи высшимъ художественнымъ идеаломъ, и вполнѣ естественно, что такую же красочную роскошь венеціанцы все еще требовали и отъ картинъ. Они любили сильные красочные эффекты, сверканіе золота, блескъ ювелирныхъ издѣлій; они любили торжественно-строгія фигуры, выдѣляющіеся на мистическомъ золотомъ фонѣ и окруженныя пышнымъ орнаментомъ. Одна лишь византійская живопись соотвѣтствовала художественному вкусу венеціанцевъ по своей застылой церемоніальности, по своему консервативному духу и лучезарной роскоши красокъ.

Якопо дель Фіоре и Микеле Джіамбоно были еще въ XV вѣкѣ истинными представителями этого архаическаго стиля. На ихъ картинахъ тощія, тяжело обрисованныя фигуры стоятъ, точно застывшіе въ золотѣ, среди пестрой, шумливой роскоши варварской архитектуры. Архимандриты и патріархи, съ длинными бѣлыми бородами, строгіе какъ судьи, подымаютъ облаченныя въ золото руки, для благословенія колѣнопреклоненной паствы. Еще въ 1430 году, въ одномъ изъ городовъ радостной Италіи, жилъ холодный, величественный духъ Византійства, ужасающее своей пустотой и все же мощное искусство, отражавшее въ мрачной застылости всю убѣжденность древней средневѣковой церкви въ своемъ могуществѣ. Еще въ 1430 году создавались въ Венеціи картины, не содержавшія въ себѣ и намёка на то, что уже за два вѣка до ихъ появленія проповѣдывалъ Францискъ Ассизскій.

Но не одно только византійство, а и мистика имѣла еще въ XV столѣтіи поздній, благоухающій расцвѣтъ. Возникаетъ цѣлый рядъ художниковъ, пишущихъ тѣ-же мистическія откровенія цар-

ства небеснаго, которыя мерещились когда-то Дуччіо, Лоренцетти и Винриху, и это имъ удавалось изображать еще нѣжнѣе и очаровательнѣе, нежели тѣмъ старикамъ, такъ какъ тѣ не имѣли въ своемъ распоряженіи всѣхъ техническихъ средствъ, сдѣлавшихся теперь общимъ достояніемъ живописи. Но въ извѣстномъ смыслѣ эти мастера слѣдовали новому духу времени: въ противуположность треченто, вѣку нищенствующихъ монаховъ, они увлекались роскошью и блескомъ этого міра. Все, что нравится богатымъ людямъ: изящные ювелирные предметы, жемчуга и драгоцѣнные камни стали служить украшеніями и для изображенныхъ ими небожителей. Поэтому излюбленной темой сдѣлалось поклоненіе волхвовъ, такъ какъ оно давало возможность въ библейскомъ сюжетѣ изображать свѣтскую роскошь, наряду съ выраженіемъ христіанскаго смиренія и благочестія развернуть блескъ придворной жизни. Въ пейзажѣ они также превзошли своихъ предшественниковъ. Розовые кусты, луга, усѣянные цвѣтами и пестрыя птички, распѣвающія среди вьющихся узоровъ, должны были усиливать райское настроеніе картинъ. Художники эти хотя и робко, все же знакомились съ техническими пріемами своихъ современниковъ, не для того, чтобы щеголять мастерствомъ, но для того, чтобы при помощи этихъ усовершенствованныхъ способовъ еще яснѣе выразить все, что было жизненнаго въ искусствѣ треченто, что было немъ въ вѣчнаго и непреходящаго. Не холодные изслѣдователи эти художники, не простые наблюдатели, а мечтатели, одаренные чувствительностью. Они пользовались новыми пріемами для того лишь, чтобы снова выразить великую суть треченто, всѣ сокровища нѣжности, искренности и любви, открытыя мистицизмомъ.

Святой Кёльнъ, родина Сузо, въ 1450 году въ общихъ чертахъ все еще придерживался стиля, когда-то основаннаго Германомъ Винрихомъ. Но, если изучить картины Стефано Лохнера, царившаго надъ художественною жизнью Кёльна

съ 1442 по 1451 годъ, въ особенности же знаменитую его картину въ соборѣ, считающуюся его лучшимъ произведеніемъ, можно пожалуй и здѣсь замѣтить робкое прониканіе свѣтскаго элемента. Эфирность, растворенность земнаго начала въ небесномъ не составляли уже болѣе единственныхъ идеаловъ этого художника. „Тѣла этихъ фигуръ утратили свою хрупкость, лица стали болѣе округленными, руки и кисти рукъ не были такъ тонки, какъ на старинныхъ произведеніяхъ; ноги святыхъ, на прежнихъ картинахъ еле касавшіяся пола, теперь стойко и удобно упирались въ землю, въ головахъ женщинъ была болѣе подчеркнута лукавая миловидность, нежели смиреніе и покорность; одежда, до тѣхъ поръ совершенно идеальная, ниспадавшая тяжелыми складками, получила теперь болѣе модный покрой. Въ Лохнерѣ сказался художникъ, который съ чисто дѣтскимъ увлеченіемъ украшалъ изображаемыхъ имъ святыхъ всѣмъ блестящимъ, сверкающимъ, что только онъ встрѣчалъ въ богатѣйшихъ сокровищницахъ Кёльнскихъ церквей, однако принципіальнаго различія между его произведеніями и произведеніями Винриха не существуетъ. Невинность и чарующая прелесть, неземная миловидность созданій того стараго мастера присуща и фигурамъ Лохнера. И тотъ и другой были въ своей сферѣ лишь тогда, когда нужно было изображать не сцены мученичествъ или мрачную драму, а святость, смиреніе, привѣтливость и идилличность.

Прекрасная Мадонна архіепископскаго музея въ Кёльнѣ очевидно была создана еще до картины въ соборѣ, такъ какъ тутъ образъ Маріи имѣетъ вполнѣ хрупкую грацію прежняго художества. Худыя руки, съ узкими кистями, узкія плечи и весь изгибъ фигуры, въ особенности же миловидный Младенецъ, который въ своей рубашонкѣ—не то обыкновенный ребеночекъ, не то Спаситель — все это еще совсѣмъ соотвѣтствуетъ манерѣ Винриха. Только голова Мадонны съ тщательно расчесаннымъ проборомъ, съ жемчуж-

ною ниткою въ волосахъ, а также большой аграфъ, украшающій ея мантію, указываютъ на то, что Винрихъ и Лохнеръ принадлежатъ къ двумъ различнымъ эпохамъ. Въ „Мадоннѣ среди розъ“ Лохнеръ воспользовался старой темой, сдѣлавшейся излюбленной со временъ Винриха: два ангела отдергиваютъ занавѣску и раскрывается небо, залитое лучезарнымъ блескомъ. Марія, какъ принцесса, увѣнчанная богатой короной, сидитъ на лужайкѣ, держа на колѣняхъ младенца Іисуса, сіяющаго царственнымъ величіемъ; вокругъ играютъ на разныхъ инструментахъ ангелочки, славятъ Богоматерь, подаютъ Христу плоды и срываютъ для него цвѣты съ розовыхъ кустовъ, на вѣткахъ которыхъ распѣваютъ птички. Хотя въ этомъ произведеніи Лохнера къ отреченію о всего мірскаго и присоединилась какая-то задорная жизнерадостность новаго времени, тѣмъ не менѣе въ немъ все еще кроется мечтательная грусть, нѣжное дуновеніе неземнаго мира треченто.

Музыка, звучавшая въ живописи Лохнера, не умолкла и по смерти его, но продолжала, какъ священный благовѣстъ, звучать по всѣмъ странамъ. То, что писалъ Лохнеръ,—скромныхъ мадоннъ и райскіе сады, въ которыхъ поютъ ангелы и щебечутъ птички—было занесено однимъ изъ учениковъ его въ Венецію; съ тѣхъ поръ, въ живописныхъ произведеніяхъ этого волшебнаго города, къ строгой величественности византійцевъ прибавилась кёльнская нѣжность и мистическая святость. Школа Виварини не оставила бы византійскихъ путей, еслибы въ 1440 году Антоніо да Мурано не сошелся съ Іоганномъ де Алеманнія, бывшимъ по всей вѣроятности по происхожденію кёльнцемъ, посѣтившимъ въ своихъ странствіяхъ Венецію. Совмѣстная работа этихъ живописцевъ породила рядъ картинъ, исполненныхъ торжественности и юношеской свѣжести. Они также не отрѣшились отъ великолѣпія и роскоши раззолачиванія: всѣ ихъ фигуры, словно сказочные принцы, покрыты сплошь золотомъ и дра-

гоцѣнными каменьями; а выпуклыя золотыя украшенія и богатѣйшія рамы, съ ихъ крутыми готическими тимпанами, цвѣтами и завитками, производятъ впечатлѣніе истинно-восточной торжественной пышности. Однако ко всему этому, бывшему уже и въ прежнемъ венеціанскомъ искусствѣ прибавилось нѣчто иное: какое-то вѣяніе новой душевной жизни и поэзія пейзажа. Престолъ Маріи,—какъ и въ нѣмецкихъ картинахъ, — стоитъ среди тихаго, отъ всего отдаленнаго райскаго сада, въ которомъ пестрыя птички свили себѣ гнѣзда. Въ прежнихъ венеціанскихъ картинахъ фигуры были старообразны какъ муміи, согласно съ окаменѣлыми типами мозаичнаго стиля,—теперь къ нимъ проникло нѣчто отъ юной прелести, чистой непорочности и кроткаго смиренія Стефана Лохнера. Художники, писавшіе прежде одни церковные образа, теперь взялись за темы, требовавшія бо́льшаго оживленія въ повѣствованіи. На „Поклоненіи волхвовъ" Антоніо да Мурано (въ Берлинскомъ музеѣ) ореолы, короны, оружіе, узоры на платьяхъ, драгоцѣнности, утварь и даже сбруя лошадей и шпоры всадниковъ — исполнены рельефно и густо позолочены; въ то-же время изящныя и тонкія фигуры юныхъ пажей поражаютъ своею скромной осанкой, и граціозной миловидностью: Кёльнская нѣжность присоединилась къ византійскому великолѣпію.

Но не нужно-ли здѣсь, указывать не на кельнское вліяніе, а на умбрійское, въ виду того, что тогда эти вліянія до странности скрещивались одно съ другимъ? Въ то время какъ создавались произведенія Муранцевъ, въ Венеціи работалъ одинъ умбрійскій мастеръ, который по всему духу своего искусства удивительно походилъ на Лохнера. До тѣхъ поръ, задачи венеціанской живописи состояли исключительно въ украшеніи храмовъ; въ 1419 году правительство вдругъ подумало о томъ, чтобы расписать достойнымъ образомъ и дворецъ дожей. Въ объемистыхъ картинахъ нужно было разсказать славное прошлое города, въ особенности-же выдви-

нуть ту роль посредника, которую когда-то играло маленькое, но уже могущественное государство, между Фридрихомъ Барбароссой и папой Александромъ III. Исполнить это византійская живопись была не въ состояніи, и выборъ палъ на Джентиле да Фабріано по той причинѣ, что хотя онъ и принадлежалъ къ новому направленію, но не былъ представителемъ крайнихъ взглядовъ, а оказывалъ полное уваженіе къ традиціи.

Горные жители болѣе привязаны къ своему прошлому, нежели обитатели большихъ городовъ. Горный городъ. Сіена, въ продолженіе цѣлаго столѣтія, крѣпко держалась принциповъ Дуччіо, Умбрія, въ тихихъ долинахъ которой протекала дѣятельность св. Франциска, упорно ничего не хотѣла знать о новомъ духѣ времени. Въ творчествѣ Аллегретто Нуци и Оттавіано Нелли, двухъ первыхъ умбрійскихъ живописцевъ, стиль треченто еще разъ проявился въ нѣжной и робкой миловидности; Джентиле стяжалъ себѣ славу тѣмъ, что онъ перенесъ принципы умбрійской школы изъ провинціальной замкнутости своей родины, изъ тихихъ капеллъ отдаленныхъ мѣстечекъ, въ праздничныя залы великолѣпныхъ дворцовъ Венеціи.

„Поклоненіе волхвовъ“, написанное имъ въ 1423 г. для Паллы Строцци, наиболѣе извѣстная изъ его небольшихъ картинъ. Это произведеніе дышетъ всею юношескою прелестью, всѣмъ легендарнымъ настроеніемъ кватроченто. И Джентиле былъ до нѣкоторой степени новаторомъ. Эпическая широта, съ которой онъ воспроизводитъ цѣлое, и его тонкое пониманіе природы, выразившееся въ разбросанныхъ по землѣ безчисленныхъ пестрыхъ цвѣткахъ, вполнѣ соотвѣтствуютъ принципамъ реалистовъ. Но реализмъ въ немъ не убилъ поэзіи. Надо всѣми этими, чрезвычайно точными, деталями разлита неописуемая прелесть юности и граціи. Даже золотыя украшенія и старомодныя рамы съ ихъ готическими тимпанами еще болѣе усиливаютъ сказочное настроеніе.

Микель-Анджело сказалъ о немъ: aveva la mano simile al nome („его имя Gentile—милый—соотвѣтствовало его творчеству“). По прошествіи многихъ вѣковъ и насъ все еще очаровываетъ его gentilezza, то застѣнчивое и милое, что было въ его искусствѣ.

Въ этомъ большомъ и шумномъ городѣ, Флоренціи, существовалъ тихій, уединенный монастырь, о стѣны котораго разбивались волны новаго духа времени — монастырь Св. Марка, обитель доминиканцевъ, гдѣ писалъ свои фрески блаженный Фра Джіованни да Фіезоле, неглубокій художникъ, а просто дѣтская душа, но среди средневѣковыхъ мастеровъ послѣдняго періода бывшій привлекательнѣйшимъ явленіемъ. Немаловажно для анализа его стиля и то обстоятельство, что онъ происходилъ не изъ большаго города, а изъ деревни, изъ маленькаго мѣстечка Виккіо и что до пятидеясти лѣтъ онъ прожилъ въ отдаленныхъ горныхъ городкахъ, Кортонѣ и Фіезоле. Человѣкъ, явившійся въ центръ новаго искусства уже на старости лѣтъ, не могъ перемѣнить свою личность, даже еслибы и захотѣлъ этого. Не произведенія современныхъ ему мастеровъ, но созданія минувшей эпохи, въ особенности фрески Орканьи, были его путеводными звѣздами. Въ искусствѣ среднихъ вѣковъ лежали источники его силы. Онъ до такой степени проникся взглядами треченто, изучивъ ихъ на живописи Санта Кроче и Санта Марія Новелла, что навсегда остался огражденнымъ отъ реалистическаго направленія своего времени.

Но и Фіезоле былъ, въ извѣстномъ смыслѣ, новаторомъ. Его глазъ останавливался съ особенной любовью на пейзажѣ. Привѣтливыя формы горъ служатъ иногда фономъ въ его картинахъ, и безпрестанно встрѣчаются у него луга, въ весеннемъ своемъ убранствѣ, съ тысячами распустившихся цвѣтковъ. Въ перспективѣ онъ также обнаружилъ кое-какія познанія, а головы его иногда списаны съ натуры. Однако все это не характеризуетъ искусства Фра Анджелико, такъ

какъ по своей нѣжности и задушевности оно скорѣе напоминаетъ живопись треченто или еще болѣе самаго трогательнаго изъ всѣхъ нѣмцевъ: Стефана Лохнера. Ощущенія Фра Беато, какъ и Лохнера, не отличались разнообразіемъ. Его доброта мѣшала ему замѣчать въ жизни зло. Какъ Вальтеръ-фонъ-деръ-Фогельвейде смѣшонъ, когда онъ старается громить кого-либо проклятіями, такъ точно смѣшна бѣсовская сила въ представленіи Фра Анджелико. Чертенята на его картинахъ, безобидные малые, довольствуются невинными пинками и щипками, и даже это они продѣлываютъ добродушно, точно стыдясь своего ремесла. Его изображенія сценъ мученичествъ производятъ впечатлѣніе, какъ будто дѣти переодѣлись въ мучениковъ и палачей, а его бородатые мужчины, плачущіе, какъ женщины, далеко не правдоподобны. Но когда онъ не выходитъ изъ своей сферы, когда онъ передаетъ нѣжныя кроткія чувства, тихую, сердечную радость, блаженную восторженность и мягкую грусть, то картины его дѣйствуютъ такъ-же трогательно, какъ чистыя дѣтскія молитвы. Для изображенія міра ангеловъ, для выраженія своего настоящаго внутренняго міра, онъ нашелъ и вполнѣ подходящую красочную гамму, нѣжную и радостную, состоящую изъ свѣтло-синей краски, ликующе-красной, бѣлокурой, свѣтящейся, какъ медъ, и наконецъ золотой, обдающей небожителей сіяющимъ блескомъ.

Благодаря произведеніямъ Фра Беато монастырь Св. Марка сталъ священнѣйшимъ монастыремъ на всемъ свѣтѣ. Но и въ сутолокѣ картинныхъ галлерей можно забыть все земное, когда стоишь передъ картинами Фіезоле. Пишетъ-ли онъ Марію, въ робкомъ замѣшательствѣ внимающую рѣчамъ ангела или богатыхъ чужеземныхъ волхвовъ, пришедшихъ поклониться въ безграничномъ смиреніи младенцу Христу; учениковъ-ли, причащающихся изъ рукъ Спасителя, друзей-ли Господнихъ, въ тоскливой задумчивости толпящихся вокругъ креста; радостную-ли толпу бѣлокурыхъ ангелочковъ, празднующихъ



Фра Беато Анджелико. Вѣнчаніе Богородицы.

игрой на арфахъ и пѣснопѣніями вѣнчаніе Благодатной; избранниковъ-ли, увѣнчанныхъ бѣлыми и красными розами, возносящихся къ раю праздничными хороводами,— каждое изъ его твореній обладаетъ одинаковой прелестью. Картина, изображающая какъ-разъ такой хороводъ праведниковъ и находящаяся теперь въ Берлинѣ, пожалуй прекраснѣйшее изъ всѣхъ его произведеній. Тысячи художниковъ, явившихся послѣ него и обладавшихъ гораздо бо̀льшими техническими средствами, писали царство небесное, но ни въ какомъ раю такъ не хотѣлось бы жить, какъ въ раю Фіезоле—въ этомъ невинномъ, чудномъ мірѣ, гдѣ всегда воскресенье, гдѣ дѣти находятъ себѣ игрушки, друзья—друзей, а влюбленные своихъ возлюбленныхъ. Эти блаженные, которые въ изумленіи, какъ дѣти на елкѣ, глядятъ въ отверстое великолѣпіе неба, этотъ мистическій танецъ по усѣянной цвѣтами лужайкѣ эти воздушныя фигурки пляшущихъ, которыя по мѣрѣ приближенія къ своей небесной родинѣ, крутятся все мелодичнѣе и эфирнѣе, какія неисчислимыя сокровища поэзіи кроются здѣсь!

И въ Римѣ, гдѣ, въ концѣ своей жизни, Фра Беато украсилъ фресками капеллу Николая V, съ благоговѣйною сосредоточенностью останавливаешься передъ его произведеніями, даже послѣ того, какъ только-что прошелся по рафаелевскимъ станцамъ. Правда, слѣдуя примѣру своихъ учениковъ, благочестивый мастеръ удалился въ этихъ созданіяхъ отъ прежней своей архаичности. Онъ въ нихъ уже не прибѣгалъ больше, для усиленія эффекта, къ золоту, и зданія, служащія фонами этихъ композицій, написаны имъ вполнѣ вѣрно по перспективѣ. Однако прирожденная обаятельность его ничуть не пострадала отъ этихъ уступокъ новому духу времени. Прежняя его искренность и священная размѣренность, тонкость его вкуса остались здѣсь тѣ-же. Если въ Ватиканѣ, на ряду съ самимъ Рафаелемъ, искусство Фіезоле приковывало наше вниманіе, то это доказываетъ (о чемъ

забыли послѣдующія времена), что только душа говоритъ душѣ, только душа, но не тѣло, безсмертна.

7. Конецъ монументальнаго стиля.

Внѣ стѣнъ тихаго монастыря Св. Марка, въ такомъ городѣ, какъ Флоренція, не было мѣста для мистики. Бросается въ глаза уже то, что Фіезоле, будучи доминиканцемъ, писалъ не въ схоластическомъ, а въ мистическомъ духѣ. Въ этомъ былъ извѣстный шагъ впередъ. Флоренція была почвой, на которой уже въ XIV вѣкѣ выросло мужественное и матеріалистическое искусство Джотто. Теперь она породила художника, занимающаго по отношенію къ Фіезоле то-же положеніе, какое занимаетъ въ XIV вѣкѣ монументальный строгій Джотто по отношенію къ мечтательнымъ, мягкимъ сіенцамъ.

Мазаччіо представляется намъ какъ бы вновь-родившимся Джотто, продолжавшимъ дальнѣйшее развитіе его искусства съ того самаго пункта, на которомъ смерть застигла стараго мастера. Мазаччіо и Мазолино, его учитель, переносятъ традиціи Джотто въ XV вѣкъ. Впрочемъ, Мазолино связанъ со школою Джотто уже внѣшнимъ образомъ, такъ какъ онъ былъ ученикомъ Старнины.

Больше оживленнаго чувства правды, меньше жесткости въ головахъ и меньше застылости въ движеніяхъ—вотъ, чѣмъ единственно отличаются фрески Мазолино въ Санъ-Клементе въ Римѣ отъ произведеній другихъ джоттистовъ. Его фигуры имѣютъ въ себѣ что-то невинно чистое, весь-же способъ передачи событія поражаетъ простотою и естественностью.

Въ 1423 году Мазолино былъ принятъ въ цехъ флорентійскихъ живописцевъ и ему было поручено разукрасить освященную въ 1422 году, капеллу Бранкаччи, фресками изъ легенды о святомъ Петрѣ. На стѣнѣ справа онъ написалъ довольно большую картину, въ которой изобразилъ изцѣленіе разслабленнаго и воскресеніе Табеи, на пилястрѣ справа—грѣ-

хопаденіе, на стѣнѣ у окна—проповѣдь Св. Петра. Въ этихъ произведеніяхъ также сказался художникъ, вышедшій изъ школы Джотто и слегка лишь, осторожно, пытавшійся измѣнить и оживить ея стиль. Въ главной картинѣ, рядомъ съ группой апостоловъ, облаченныхъ въ идеальныя одежды, прогуливаются по улицѣ два флорентійца въ кокетливыхъ модныхъ костюмахъ. Отношеніе фигуръ къ зданіямъ въ перспективѣ вѣрнѣе, нежели въ картинахъ Джотто, а нагое тѣло въ фигурахъ Адама и Евы трактовано съ бо̀льшимъ толкомъ, нежели въ произведеніяхъ прежнихъ мастеровъ.

Въ своихъ послѣдующихъ картинахъ Мазолино еще энергичнѣе сталъ стремиться къ оживленію выраженій лицъ и къ свѣжему, полному эпизодовъ, разсказу. Въ особенности его фрески изъ исторіи Іоанна Крестителя, написанныя съ 1428 по 35 годъ въ крестильнѣ Кастильіоне д'Олона, полны жизни и извѣстной пикантности. Головы мужчинъ—частью портреты. Въ женщинахъ, имѣющихъ въ произведеніяхъ Джотто что-то брюзгливое, жесткое, теперь проглядываетъ изящная простота, тонкій вкусъ и свѣтская миловидность. Въ картинѣ „Крещенія“ нагія тѣла принимающихъ святое крещеніе нарисованы и въ трудныхъ поворотахъ съ поразительною увѣренностью. Если прибавить къ этому модные костюмы, тѣ курьезныя шапки и короткія мантильки, тѣ шлейфы и роскошныя матеріи, въ которыя Мазолино одѣвалъ своихъ героевъ, — онъ представится художникомъ, почти совсѣмъ покончившимъ со вкусомъ треченто. Только застывшій, составленный изъ голыхъ скалъ, пейзажъ напоминаетъ еще въ его созданіяхъ прежній стиль.

Когда Мазолино, въ 1425 году приглашенный въ Венгрію, принужденъ былъ прервать свою работу въ капеллѣ Бранкаччи, Мазаччіо замѣстилъ его и прибавилъ на пилястрѣ слѣва—„Изгнаніе изъ рая“, на стѣнѣ у алтаря—„Раздачу милостыни“ и „Посѣщеніе больныхъ Петромъ“, на стѣнѣ рядомъ—„Чудо съ дидрахмой“ и „Воскресеніе царскаго сына“.

Благодаря этому циклу фресокъ Мазаччіо прославился какъ истинный основатель новаго стиля. Справедливо-ли?

Его картины, положимъ, имѣютъ массу новыхъ элементовъ. Наряду съ бѣгущими Адамомъ и Евой, гонимыми ангеломъ съ обнаженнымъ мечомъ, этюды нагого тѣла Мазолино покажутся неумѣлыми и весьма схематичными. На картинѣ „Чуда съ дидрахмой" — Петръ, сбросившій верхнюю одежду и нагнувшійся къ рыбѣ такъ, что кровь бросилась ему въ лицо, былъ за свой реализмъ уже отмѣченъ Вазари. Правда, на картинѣ „Воскресенія царскаго сына", фигура колѣнопреклоненнаго юноши вслѣдствіе увѣренной трактовки нагого тѣла была уже съ давнихъ поръ предметомъ восхищенія и изученія. Правда, что тогда какъ зданія Мазолино производятъ впечатлѣніе съ трудомъ составленныхъ, Мазаччіо совсѣмъ непринужденно достигъ гармоничнаго отношенія человѣка къ помѣщенію. Мазолино, какъ послѣдователь Ченнини, еще придерживался окоченѣлой конусообразной формы скалъ. Мазаччіо-же впервые передалъ спокойныя линіи горъ долины Арно. Замѣчательна также и разница въ краскахъ. У Мазолино онѣ еще выдержаны въ радостной розовой гаммѣ, такъ любимой Джотто. Мазаччіо сообщилъ имъ большую силу, стремился къ естественности, а не къ достиженію впечатлѣнія выцвѣтшихъ гобленовъ. Наконецъ одна внѣшняя примѣта обыкновенно приводится какъ отличительная черта реализма Мазаччіо — манера изображать ореолы. Въ прежнемъ стилѣ, еще у Мазолино, сіянія, окружающія головы святыхъ, имѣютъ видъ неподвижныхъ кружковъ. Реалистъ Мазаччіо изображаетъ ихъ въ видѣ дисковъ, носящихся горизонтально надъ головою и слѣдующихъ за всѣми движеніями фигуръ.

Однако весь вопросъ въ томъ: заключается-ли въ этихъ особенностяхъ величіе Мазаччіо и можно-ли считать его произведенія за все это образцами искусства Возрожденія. Эпизодичныя детали, современныя моды и головы, имѣющія



Мазаччіо. Уплата дидрахмы.

Фреска въ капеллѣ Бранкачи въ церкви св. Маріи дель Кармине.

видъ портретовъ, часто встрѣчаются у Мазолино и справедливо должны считаться нововведеніями кватроченто. Но у Мазаччіо ничего подобнаго нѣтъ. Портреты встрѣчаются въ его картинахъ очень рѣдко. Можно указать только на его собственное изображеніе среди апостоловъ. Вообще же онъ далекъ отъ буквальнаго воспроизведенія натуры: онъ облагораживаетъ, идеализируетъ, возвышаетъ индивидуальное до истиннаго величія. И современный костюмъ встрѣчается у него также рѣдко, лишь на зрителяхъ, простыхъ смертныхъ,— святыхъ же, какъ и прежніе мастера, Мазаччіо неизмѣнно облачаетъ въ античную тогу, складки которой полны простоты и величія. Эпизоды бытоваго характера, перспективныя ухищренія, разсчитанныя на обманъ зрѣнія, у него совсѣмъ отсутствуютъ. Онъ, безъ сомнѣнія, могъ на самомъ дѣлѣ справляться и съ труднѣйшими задачами, однако предпочиталъ избѣгать ихъ, чтобы ничѣмъ не нарушать грандіознаго спокойствія и гармоніи. Даже въ пейзажѣ онъ отстранялъ всѣ натуралистическія подробности, ограничиваясь одними строгими, величественными линіями.

Значеніе Мазаччіо не въ его реализмѣ. Оно заключается въ просвѣтленномъ спокойствіи, въ грандіозной простотѣ, въ стильно-торжественномъ характерѣ его произведеній. При лучшемъ рисункѣ, это все тотъ-же героическій стиль, какъ онъ былъ созданъ сто лѣтъ назадъ Джотто и какъ черезъ сто лѣтъ послѣ Мазаччіо онъ снова возродился. Мастера XVI вѣка не случайно избрали именно Мазаччіо своимъ руководителемъ: когда наступила реакція противъ жизнерадостнаго, услаждающагося деталями, реализма кватроченто, молодые художники отовсюду стали стекаться въ капеллу Бранкаччи, какъ въ университетъ. Здѣсь Микель Анджело и получилъ отъ Торреджіани знаменитый ударъ кулакомъ, приплюснувшій ему носъ. Здѣсь Рафаэль приготовилъ тѣ копіи, которыми онъ впослѣдствіи пользовался для своихъ римскихъ композицій. Эти художники восторгались Мазаччіо не

какъ реалистомъ. Они восхищались тѣмъ, что удалось ему спасти отъ джоттовскаго искусства для новаго времени: возвышенностью, спокойствіемъ и торжественностью монументальнаго стиля.

Параллель къ Мазаччіо образуетъ въ этомъ отношеніи сѣверный художникъ, котораго новое столѣтіе застигло уже въ преклонномъ возрастѣ. То же самое значеніе, которое для итальянскаго искусства имѣли фрески въ капеллѣ Бранкаччи, для сѣвернаго пріобрѣли монументальныя фигуры Гентскаго алтаря, созданныя Губертомъ ванъ-Эйкомъ.

Какъ и Мазаччіо, Губертъ ванъ-Эйкъ по техникѣ принадлежитъ къ новому времени. Въ его распоряженіи находилось въ особенности одно средство, которое помогло ему согласно требованіямъ новой эпохи достичь натуралистической правды: краски. Свѣтлыя, блѣдныя, безтѣлесныя краски, бывшія въ употребленіи у прежнихъ мастеровъ, были достаточны, пока художники стремились достичь лишь чисто визіонернаго впечатлѣнія. Но онѣ перестали удовлетворять художниковъ, съ тѣхъ поръ какъ живописцы стали доискиваться дѣйствительной иллюзіи, поразительной правды. Потому-то въ продолженіе всего столѣтія и встрѣчается такая масса самыхъ разнообразныхъ колористическихъ опытовъ. Отчасти удавалось художникамъ достигать этихъ новыхъ результатовъ придерживаясь старинной техники a la tempera. Ихъ полныя, сильныя, ясныя краски положены одна возлѣ другой не въ смягченной гармоніи, но въ сверкающей пестротѣ, и рѣзкимъ противоположеніемъ ихъ достигалось усиленіе впечатлѣнія. Однако изобрѣтеніе живописи масляными красками дало средство, еще лучше отвѣчавшее народившимся потребностямъ. Этой техникой впервые воспользовался великій мастеръ изъ Массейка и въ этомъ заключается его главная заслуга.

Мы не знаемъ, откуда Губертъ былъ родомъ и ни по одному произведенію молодости нельзя прослѣдить его раз-

витія. Когда онъ принялся за созданіе Гентскаго алтаря, съ которымъ навѣки связано его имя, онъ былъ уже семидесятилѣтнимъ старцемъ, и долженъ былъ предоставить окончаніе своего труда младшему своему брату. Потому большой еще вопросъ, насколько весь алтарь, въ томъ видѣ, въ которомъ онъ является теперь, соотвѣтствуетъ планамъ перваго мастера. Одно, впрочемъ, несомнѣнно: доски съ изображеніями Бога Отца, Маріи, Іоанна и обѣ створки съ музицирующими ангелами принадлежитъ Губерту.

Поразительна живописная сила, проявляющаяся въ этихъ произведеніяхъ. Ни одинъ художникъ до Губерта не могъ бы справиться съ этими яркими синими, зелеными и красными мантіями, съ этой сверкающей бриллiантами, жемчугами и аметистами тіарой, съ этимъ скипетромъ, украшеннымъ драгоцѣнными камнями, и съ тяжелыми парчевыми ризами ангеловъ, съ сіяющими аграфами, съ глянцемъ политуры дубовой мебели и мерцаніемъ металлическихъ трубъ органа.

Также и въ рисункѣ Губертъ ванъ-Эйкъ стоитъ высоко надъ уровнемъ прежней живописи. Его образы полны мощной тѣлесности, это—не эфирные духи, но осязаемыя существа, у которыхъ есть кости и кровь. Даже въ изображеніяхъ ангеловъ онъ удалилъ все схематичное и отвлеченное, изобразивъ ихъ поющими на хорахъ церкви Св. Іоанна, подъ мощные звуки органа, подъ звуки скрипокъ и арфъ.

Тѣмъ не менѣе параллель, проведенная нами между нимъ и Мазаччіо, вѣрна, такъ какъ натурализмъ, роскошь красокъ, свойственная новому времени, у Губерта связаны съ торжественностью средневѣкового монументальнаго стиля. Какъ ни тѣлесны его образы, они всетаки парятъ гдѣ-то высоко надъ землей. Какъ ни хорошо они написаны и нарисованы, но, смотря на нихъ, припоминаешь скорѣе тѣхъ строгихъ святыхъ, возсѣдающихъ среди золотого блеска мозаики на престолахъ, въ абсидахъ древне - христіанскихъ церквей, нежели искусство кватроченто. Въ Нидерландахъ,

также какъ и въ Италіи, въ продолженіе среднихъ вѣковъ существовало высокое монументальное искусство и его отблескъ лежитъ и на произведеніяхъ Губерта. Могущественная возвышенность, полное простоты величіе, священное достоинство –вотъ какія слова должны служить для характеристики его картинъ. И на то, какъ родственны онѣ и въ этомъ отношеніи съ произведеніями Мазаччіо, указываетъ уже впечатлѣніе, произведенное ими на послѣдующія поколѣнія. Художники XV вѣка, положимъ, опять позабыли о Губертѣ ванъ-Эйкѣ. Но когда натурализмъ, разцвѣтшій въ XV вѣкѣ, поблекъ, когда вновь явилось стремленіе къ монументальному, сжатому стилю, передъ Гентскимъ алтаремъ однажды остановился въ задумчивости великій нѣмецкій художникъ. Передъ Богомъ Отцомъ Губерта Дюреръ прозрѣлъ и увидалъ четырехъ Апостоловъ.

III.

Природа и античность.

8. Первые реалисты.

Такимъ образомъ, до сихъ поръ, искусство XV вѣка, какъ будто, не представляло ничего новаго. Оно добилось большей увѣренности въ рисункѣ, создало себѣ въ колористическомъ отношеніи новые способы выраженія, но по существу, по стилю, оно крѣпко держалось старины. Лишь совершенно порвавъ съ традиціями, лишь послѣ того, какъ оно еще разъ прошло стилистическое развитіе среднихъ вѣковъ, начиная съ византійства, продолжая мистикой и кончая джоттовской монументальной живописью, — оно свернуло на другой путь. Теперь явились художники внѣ всякой связи съ прошлымъ, которые принялись за работу съ самаго начала, какъ будто кисти и краски только что были изобрѣтены. Ударъ слѣдуетъ за ударомъ, происходитъ процессъ безпрестанныхъ переворотовъ, по быстротѣ едва-ли имѣющій что-либо подобное даже въ нашемъ нервномъ столѣтіи.

Теперь, какъ и прежде, сюжеты продолжали носить церковный характеръ. Церковь все еще была главной заказчицей. Но вслѣдствіе того, что художникамъ дозволялось изображать мірское не иначе, какъ прибѣгая къ священному писанію, свѣтскій духъ и натурализмъ, искавшіе себѣ иного выраженія, мало-по-малу окрасили собою религіозную живопись.

Еще Джотто избѣгалъ портретовъ, а Мазаччіо въ этомъ отношеніи ограничился тѣмъ, что изобразилъ разъ самого себя и своего учителя Мазолино, среди зрителей, на картинѣ „Чудо съ дидрахмой“. Теперь вдругъ во всѣхъ картинахъ проглянуло стремленіе именно къ портретамъ, и художники не довольствовались больше тѣмъ, что помѣщали свои собственныя изображенія на библейскихъ картинахъ. Портреты жертвователей, прежде совсѣмъ не встрѣчавшіеся или встрѣчавшіеся въ крошечномъ видѣ, теперь выросли до натуральной величины. Люди не чувствовали себя больше карликами рядомъ со святыми, но равными среди равныхъ. Художники кватроченто на этомъ не остановились и стали помѣщать въ библейскія сцены, въ видѣ патріарховъ, апостоловъ или мучениковъ, портреты своихъ покровителей и друзей. Въ концѣ концовъ сами святые сложили съ себя свой небесный характеръ. Существа, до сихъ поръ обитавшія въ идеальномъ мірѣ, обращаются въ людей съ плотью и кровью, и отличаются отъ настоящихъ людей только ореоломъ вокругъ головы.

Этотъ портретный характеръ касается не только головъ, но распространяется и на одежду. Въ исторіи культуры кватроченто является вѣкомъ, наиболѣе склоннымъ къ роскоши, неисчерпаемымъ въ смыслѣ изобрѣтенія новыхъ модъ. Никакіе запретительные эдикты не могли уничтожить въ людяхъ того времени страсти къ великолѣпію въ одеждахъ. Эта вычурность, эти ухищренія моды проникаютъ и въ искусство. Еще Мазаччіо, слѣдуя принципамъ Джотто, задрапировывалъ фигуры своихъ дѣйствующихъ лицъ, на подобіе античныхъ статуй риторовъ, въ широкія мантіи. Но на ряду съ этимъ идеальнымъ стилемъ, послѣдующее искусство представляется грандіознымъ моднымъ журналомъ. Живописцы увлекаются всѣми мелочами костюма. Они наряжаютъ святыхъ въ пикантнѣйшіе туалеты, въ кокетливыя, отдѣланныя перьями, мантильки, украшаютъ ихъ головы странными уборами. Кажется, смотря



Янъ ванъ Эйкъ. Богоматерь съ жертвователемъ.

Лувръ.

на эти картины, точно какое-то утонченное франтовство овладѣло всѣми—и простыми смертными и небожителями. Когда нужно было представить Богоматерь съ младенцемъ, то, въ сущности, получалась сцена изъ обыденной семейной жизни. Марія изображалась съ кокетливо-завитыми волосами, перемѣнившей свой іератическій костюмъ на нарядный узкій корсажъ съ богатою обшивкою и изящными узорами; младенецъ держалъ въ рукахъ или птичку или цвѣточекъ, прислушивался къ словамъ матери, покоился у ея груди или игралъ съ маленькимъ Іоанномъ въ невинныя дѣтскія игры. Все чаще и чаще жанровыя картинки появляются на мѣсто строгихъ, церковныхъ образовъ. Въ особенности поклоненіе волхвовъ становится совсѣмъ бытовою сценой; никто больше не пишетъ Виѳлеема и библейскихъ царей, но всѣ изображаютъ государей кватроченто, какъ-бы прибывающихъ къ чужеземному двору, въ сопровожденіи воиновъ, восточныхъ невольниковъ и цѣлыхъ обозовъ сокровищъ.

Вслѣдствіе того, что сами сюжеты переносились въ непосредственную дѣйствительность (т. к. лишь дѣйствительность казалась правдивой и прекрасной), въ картины стали проникать самые разнообразные предметы и явленія, безъ связи съ главнымъ сюжетомъ: забавные эпизоды, разныя животныя, зайцы, обезьянки, собаки, птицы, цвѣты и плоды. Характерныя черты этихъ картинъ—веселіе, блескъ, богатство, но отнюдь не благочестіе. Все прекрасное, что можетъ дать жизнь, художники соединили въ одинъ букетъ, переливающійся радостными красками.

Даже самое техническое выполненіе показываетъ, насколько любовь къ земному преобладала надъ религіознымъ настроеніемъ. Малѣйшая деталь отдѣлана съ одинаковою заботливостью, какъ и главныя дѣйствующія лица. Въ картинахъ треченто, еще у Фіезоле и Мазаччіо обстановка не играла никакой роли и только иногда намѣчалась, когда способствовала уясненію сюжета, теперь—сосуды и ковры, ору-

жіе и цвѣты воспроизводятся съ такою тщательностью, точно художники хотѣли изобразить самостоятельную nature morte. Въ искусствѣ кватроченто, хотя сюжеты и были еще библейскіе, уже зародилась, цѣликомъ, свѣтская живопись послѣдующихъ вѣковъ. Въ этихъ произведеніяхъ, изображающихъ по прежнему лишь святыхъ, живетъ, какъ въ большомъ культурно-историческомъ атласѣ, вся эпоха съ ея дѣйствующими лицами, костюмами, оружіемъ и утварью, съ ея зданіями и убранствомъ комнатъ.

Уже самый фонъ картинъ является рѣшительнымъ новшествомъ. Уже Джоттоа намѣчалъ мѣста, гдѣ разыгрывались его сцены, суммарно-изображенными постройками и скалами: Лохнеръ составлялъ свои райскіе сады изъ кустиковъ и цвѣточковъ. Для святыхъ-же кватроченто, ставшихъ людьми, вся земля сдѣлалась обычнымъ мѣстопребываніемъ. Комнаты, въ которыхъ живутъ эти святые, тѣ самыя, какія еще теперь встрѣчаются въ старинныхъ городахъ съ тяжелыми деревянными потолками, облицованными стѣнами, майоликовыми украшеніями и рѣзной мебелью. Пейзажи позади нихъ—тѣ самые, которыми мы и понынѣ любуемся въ Италіи. Мазаччіо, Лохнеръ и Фіезоле ограничивались лишь общими линіями или робкими намёками,—эти же мастера обстоятельно выписывали всѣ детали. Города или отдѣльныя зданія, дворцы и башни заполняютъ фоны картинъ, увѣнчивая собою гребни горъ, или разстилаются въ плодородныхъ равнинахъ. И тогда, когда сцены происходятъ во внутреннихъ помѣщеніяхъ, обыкновенно черезъ какое нибудь окно видно лѣсъ, луга, рѣки и горы. Художники давали даже больше, чѣмъ на самомъ дѣлѣ могъ-бы различить глазъ. Для ихъ остраго глаза не существовало затуманенной атмосферы, тающихъ контуровъ и нѣжныхъ далекихъ тоновъ. Не только всѣ травы и цвѣточки на первомъ планѣ тщательно выписаны, но и въ той дали, что раскинулась на много миль кругомъ, предметы сохраняютъ одинаково рѣзкія очер-

танія и одинаково сильныя краски. Современному глазу это часто кажется ненатуральнымъ, но легко можно понять какія чувства руководили тѣми художниками. Послѣ того какъ природа долгое время оставалась чуждою для искусства, а фигуры могли выдѣляться лишь на золотомъ фонѣ, такая реакція является вполнѣ естественной. Теперь, на мѣсто ровнаго и однообразнаго золота, въ видѣ фона развертывается богатый деталями пейзажъ, въ чемъ лучше всего сказался благоговѣйный пантеизмъ того времени. Для этихъ художниковъ самый маленькій листъ и капля росы казались столь-же важными, какъ и самая гордая пальма; для нихъ всякій камушекъ имѣлъ то же значеніе, что и огромная скала; они игнорировали неясность атмосферы, затмѣвающую блескъ предметовъ; въ каждомъ произведеніи имъ хотѣлось воспѣть все богатство формъ и красокъ вселенной. Сама церковь не противилась новымъ воззрѣніямъ. Раймундъ изъ Сабунда говорилъ въ своей Theologia naturalis, что природа — книга, написанная перстомъ Божіимъ, и такимъ образомъ онъ далъ свое благословеніе жизнерадостнымъ наклонностямъ и стремленіямъ художниковъ того времени.

Гентскій алтарь является послѣднимъ отзвукомъ средневѣкового художественнаго пониманія, и одновременно представляется первымъ классическимъ документомъ новаго свѣтскаго стиля. Янъ ванъ-Эйкъ былъ всего на четырнадцать лѣтъ моложе своего брата Губерта, однако какъ будто цѣлый міръ лежитъ между ними. Торжественный идеальный стиль Губерта еще напоминаетъ средніе вѣка. Янъ относится вполнѣ къ новой эпохѣ. Такъ ли закончилъ онъ Гентскій алтарь, какимъ его задумалъ Губертъ? Въ этомъ можно усомниться. Даже въ тѣхъ доскахъ алтаря, въ которыхъ онъ былъ принужденъ слѣдовать начертанію своего брата, сказался уже другой духъ. Какъ онъ не въ состояніи былъ бы создать мощныя среднія фигуры: Бога Отца, Маріи и Іоанна, такъ точно онъ не съумѣлъ удержаться на высотѣ

пониманія своего брата въ поющихъ ангелахъ, написанныхъ въ pendant къ музицирующимъ ангеламъ Губерта. У Губерта не только лица, но и руки проникнуты нервною музыкальной жизнью. На картинѣ, изображающей поющихъ ангеловъ, какъ ни хвалитъ ее ванъ-Мандеръ, лица бездушны, а руки схематично и слабо нарисованы. Въ Янѣ отсутствуетъ духовное величіе, вдумчивая строгость его брата, равно какъ и его пластическое пониманіе тѣлосложенія. Въ тѣхъ доскахъ, которыя онъ, согласно плану всего алтаря, долженъ былъ выполнить въ большомъ размѣрѣ — сказывается живописецъ, обладающій способностью и наклонностью скорѣе выписывать мелочи, нежели создавать грандіозные, спокойные образы. Видно, что глазъ его останавливался съ интересомъ только на красочной поверхности предметовъ. Въ изображеніи обоихъ жертвователей онъ даетъ первыя портретныя фигуры новаго времени, истые типы тѣхъ дѣятельныхъ бюргеровъ, благодаря которымъ Фландрія стала богатѣйшей страной въ мірѣ: мужъ — довольный, слегка отупѣвшій bonvivant, отдыхающій послѣ успѣшныхъ трудовъ; жена — хозяйка дома и повелительница, со строгими степенными чертами лица. Въ „Благовѣщеніи" онъ все свое вниманіе сосредоточиваетъ на nature morte: комната съ умывальникомъ и всевозможною домашнею утварью, улица, которую видно въ окно, изображены съ величайшей точностью. Въ фигурахъ Адама и Евы онъ не ищетъ, подобно Мазаччіо, главныхъ линій и духовнаго содержанія, а ограничивается тѣмъ, что съ фотографическою точностью передаетъ впавшую грудь и выдающійся животъ Евы, волосы на ногахъ Адама, блѣдный цвѣтъ кожи съ темнымъ ея оттѣнкомъ на загорѣлыхъ рукахъ.

Онъ попалъ въ свою настоящую сферу лишь тогда, когда принялся писать нижнія доски алтаря, на которыхъ безчисленное количество маленькихъ фигурокъ изображаютъ: поклоненіе агнцу, справедливыхъ судей, защитниковъ Христовыхъ, пустынниковъ и отшельниковъ. Но все это можно

понять только изъ подписей, находящихся на доскахъ, по фигурамъ-же трудно угадать ихъ библейское значеніе. Это люди изъ плоти и крови, ничѣмъ болѣе не походящіе на идеально-задрапированныхъ святыхъ прежней эпохи. На одной створкѣ алтаря, долженствующей изображать судей и воинство Христово, онъ въ сущности написалъ бургундскихъ герцоговъ и бароновъ, отправляющихся со свитой на охоту, на другой—вмѣсто благочестивыхъ отшельниковъ и пустынниковъ—монаховъ, болѣе похожихъ на разбойниковъ, и всякій нищенствующій сбродъ, съ загорѣлыми лицами, и морщинистыми лбами, плетущихся мозолистыми ногами по каменистой дорогѣ.

Пейзажъ въ этихъ картинахъ приковываетъ еще болѣе вниманіе, нежели люди. Небо не золотое, но синее; далеко стелются зеленые луга, усѣянные маргаритками и анемонами, фіалками и одуванчиками, анютиными глазками и ягодками земляники. Въ кустахъ ярко пылаютъ розы; синій виноградъ сверкаетъ изъ подъ темной листвы, а надо всѣмъ этимъ высятся апельсиновыя деревья, кипарисы и пиніи.

Этотъ южный характеръ природы кстати указываетъ на то, почему именно Янъ былъ призванъ стать прародителемъ пейзажной живописи. Можетъ быть на это натолкнули его миніатюры, ибо то, что онъ внесъ новаго въ напрестольный образъ Гентскаго алтаря, уже давно воспроизводилось въ книжной живописи, которая, какъ предметъ аристократической роскоши, допускала бо̀льшую утонченность и болѣе свѣтскій характеръ, нежели церковные образа. Въ своемъ положеніи каммеръ-лакея (valet de chambre), онъ неоднократно имѣлъ случай видѣть молитвенники, богато изукрашенные миніатюрами, тѣ изумительныя богатства, которыя были сокрыты отъ глазъ обыкновеннаго смертнаго въ герцогскихъ библіотекахъ, и успѣшно воспользовался тѣмъ, что могъ изучить, будучи придворнымъ живописцемъ, при исполненіи заказа почтеннаго бюргера Іодокуса Видта. Но

рѣшительнымъ толчкомъ къ пониманію пейзажа послужилъ ему другой случай въ его жизни. Извѣстно, какъ во время путешествій въ далекія страны вниманіе неминуемо привлекается всѣмъ, что является непривычнымъ для глаза, что видитъ онъ новаго въ новой обстановкѣ. Воздухъ кажется болѣе синимъ, даль имѣетъ больше настроенія, земля представляется болѣе прекрасной. Все то, чего не замѣчаешь у себя на родинѣ, вдругъ получаетъ значеніе. Какъ и въ XIX столѣтіи нѣмецкіе живописцы, прежде чѣмъ начать изображать свою родину, совершали паломничества въ Италію, въ Норвегію и на Востокъ, такъ и для Яна путешествіе въ Португалію, совершенное имъ въ 1428 году по порученію герцога бургундскаго, было цѣлымъ откровеніемъ. Тамъ, на Югѣ, открылась ему вся красота природы и по возвращеніи на родину, онъ, полный еще воспоминаній и свѣжаго неостывшаго восторга, представилъ въ живописи все, что только видѣлъ въ чужихъ краяхъ.

Въ самостоятельныхъ произведеніяхъ Янъ еще болѣе слѣдуетъ личнымъ наклонностямъ. Искусство Губерта ванъ-Эйка, какъ отпрыскъ древней монументальной живописи, всегда добивалось величественности, постоянно сохраняло торжественную осанку,—живопись Яна, наслѣдника средневѣковыхъ миніатюристовъ, является недостижимымъ прототипомъ картинъ Фортуни и Мейссонье. Въ маленькихъ комнатныхъ вещичкахъ Янъ творитъ чудеса кокетливаго мастерства и красочной тонкости. Когда онъ пишетъ своихъ маленькихъ Мадоннъ, онъ далекъ отъ желанія будить благочестивыя чувства. Прежніе мастера старались достичь неба, Янъ не покидаетъ земли. Тѣ въ своихъ мечтахъ переносились въ царство небесное—онъ пишетъ простыя сцены изъ жизни. У кёльнцевъ фигуры были длинными и тонкими—какъ вся готическая архитектура, искавшая воздушности, избѣгавшая всего массивнаго и оставлявшая для необходимой поддержки одни лишь тонкія, стремящіяся къ небу, колонны.



Пизанелло. Видѣніе св. Евстафія.

У Яна ванъ-Эйка фигуры далеко не такія стройныя, но приземистыя, и фономъ для нихъ служатъ не стройно убѣгающія вверхъ готическія постройки, а всегда только массивныя, грузныя—романскаго стиля. Въ глазахъ кёльнскихъ Мадоннъ свѣтилось небесное томленіе, Янъ изображаетъ Марію здоровою фламандской матерью. У кёльнцевъ святые жили въ раю,—въ картинахъ Яна они находятся среди радостной дѣйствительности. То онъ представляетъ Марію въ церкви со сложной архитектурной перспективой позади, эффектно освѣщенную лучами, проникающими черезъ пестрыя окна; то фономъ для фигуры Мадонны служитъ комната, въ которой понаставлены цѣлыя груды nature morte изъ блестящей жестяной и мѣдной посуды, изъ лампъ и кувшиновъ, изъ графиновъ, бутылокъ, и богатыхъ персидскихъ ковровъ. Наконецъ иногда Марія изображается имъ на открытомъ воздухѣ. Тогда передъ взоромъ открываются далекіе виды на церкви и дворцы, сады и рѣки, торговыя площади и улицы. Поразительно, какъ онъ умѣетъ передавать на крошечномъ клочкѣ впечатлѣніе большаго пространства; поразительно также мастерство, съ которымъ онъ пишетъ блескъ металловъ, каждую травку въ пейзажѣ и на каждой травкѣ каждую каплю росы, игру и переливы свѣта на сіяющихъ латахъ, отраженіе на какомъ-нибудь хрустальномъ глобусѣ или сверканіе на ювелирныхъ предметахъ.

Въ картинкахъ такого рода все ремесленное мастерство средневѣковаго Сѣвера достигло своей высшей точки. Не гармонія въ пропорціяхъ, не чистота линій, не нѣжность отдѣлки приковываетъ вниманіе въ готическихъ постройкахъ XIV вѣка или тѣхъ каѳедрахъ, ковчегахъ, купеляхъ и дарохранительницахъ, которыя видишь въ сѣверныхъ церквахъ; въ нихъ поражаетъ невѣроятное мастерство, съ которымъ высѣчены изъ камня и вплетены, одни въ другіе, сложнѣйшіе орнаменты: точно это не твердая масса, но мягкое тѣсто. Въ XV вѣкѣ эта изумительная ловкость рукъ при-

годилась и для живописи, разъ формы дѣйствительности были открыты, рука живописцевъ овладѣла изображеніемъ натуры съ тѣмъ же жонглерскимъ мастерствомъ, съ какою архитектура распоряжалась камнемъ.

Но взглядъ, брошенный на Италію, доказываетъ, что было-бы невѣрно считать это пристрастіе къ мелочамъ и деталямъ специфической особенностью Сѣвера. Такая живопись являлась естественною реакціей противъ монументальнаго стиля прежней эпохи и потому нашла себѣ и въ Италіи такихъ же восторженныхъ приверженцевъ, какъ и въ Нидерландахъ. Чѣмъ былъ Янъ ванъ-Эйкъ для Сѣвера, тѣмъ былъ для Юга Пизанелло, и предположеніе, что между обоими мастерами существовали отношенія не лишено основанія, т. к. въ Веронѣ, по сообщенію Фація, работали нидерландскіе мастера. Во всякомъ случаѣ Пизанелло настолько же подходитъ къ нидерландцу Яну, насколько онъ далекъ отъ своего соотечественника Мазаччіо. Послѣдній давалъ только идеальные типы, Пизанелло пишетъ современниковъ. Мазаччіо употреблялъ тѣ-же самыя идеальныя облаченія, въ которыя и Джотто еще одѣвалъ своихъ дѣйствующихъ лицъ— Пизанелло наряжаетъ всѣхъ въ модныя одежды—въ кокетливыя мантильи и трико, громадныя шляпы и изящные башмаки съ длинными носками. Увлеченіе костюмами кватроченто цѣликомъ вторгается и въ итальянскую религіозную живопись, и точь въ точь, какъ у ванъ-Эйка, позади фигуръ развертываются смѣющіеся пейзажи и предстаютъ наряду со святыми всякія животныя.

Фрески, писанныя Пизанелло въ Веронѣ, отличаются отъ фресокъ въ капеллѣ Бранкаччи тѣмъ-же, чѣмъ картины на нижнихъ доскахъ Гентскаго алтаря—отъ монументальныхъ фигуръ верхняго ряда. Эти фрески—произведенія кокетливаго charmeur'а у котораго нѣтъ ни духовныхъ, ни формальныхъ идей, но который тонкимъ, благороднымъ и свѣжимъ взглядомъ всматривается въ предметы и людей. Вмѣ-

сто библейскихъ событій, онъ даетъ рыцарскія кавалькады и охоты. Куропатки и драконы, собаки и лошади проникаютъ въ благочестивыя собранія святыхъ, а эти послѣдніе, въ своихъ щегольскихъ, тѣсноприлегающихъ къ тѣлу костюмахъ, скорѣе имѣютъ видъ героевъ Боккаччіо, нежели библейскихъ лицъ. Волхвы, пришедшіе на поклоненіе младенцу Іисусу, привели съ собою всѣхъ своихъ пажей и шталмейстеровъ, захватили съ собой охотничьихъ соколовъ и собакъ; вокругъ-же этой сцены стелется роскошный пейзажъ, взятый гдѣ-то въ окрестностяхъ Гардскаго озера, съ богатыми виллами и виноградниками, вдали пасутся стада овецъ и летаютъ стаи птицъ. Его святой Георгій въ латахъ и съ колоссальною фетровой шляпою на головѣ скорѣе походитъ на какого-нибудь кондотьера кватроченто, а Немврода—Губерта онъ написалъ лишь потому, что представлялся случай изобразить охоту въ дремучемъ лѣсу. Его рисунки съ натуры также показываютъ, что въ глубинѣ души онъ былъ болѣе расположенъ живописать животныхъ, нежели давать иллюстраціи къ библейскому эпосу.

Наконецъ Пизанелло соприкасается съ Яномъ ванъ-Эйкомъ еще и въ томъ, что онъ создалъ первыя чисто свѣтскія художественныя произведенія. Портретная живопись, какъ отдѣльная отрасль искусства, появляется наряду съ библейскою живописью.

До XV вѣка не было портретовъ. Лишь государямъ предоставлялось право увѣковѣчивать себя въ статуяхъ и мозаикахъ,—вообще-же портреты допускались только въ видѣ скульптуръ на гробницахъ. Въ XIV вѣкѣ проснулся духъ новаго времени. Люди пожелали оставлять послѣ себя слѣды своего земнаго существованія, передавать свое имя и изображеніе далекому потомству, завоевывать себѣ такимъ образомъ безсмертіе на землѣ. Уже Джотто написалъ на одной изъ стѣнъ Барджелло пѣвца „Божественной комедіи“, среди блаженныхъ въ раю, а про Симоне Мартино разсказываютъ,

что онъ ѣздилъ въ Авиньонъ, спеціально для того, чтобы написать портретъ Петрарки. Но джоттовское изображеніе Данте скорѣе силуэтъ, нежели портретъ, а понятіе о портретномъ искусствѣ Симоне Мартино даетъ его фресковое изображеніе Гвидориччіо Фольяни де Риччи, которое врядъ-ли имѣетъ большое сходство съ оригиналомъ. Искусство было еще слишкомъ подъ гнетомъ типическаго, для того чтобы художники могли справляться съ индивидуальными характеристиками.

Не только духъ славолюбія такъ распространился въ XV вѣкѣ, что каждый богатый буржуа желалъ оставить послѣ себя черты своего лица, но и само искусство получило средства, съ отчетливой точностью сохранять для потомства все, что видѣлъ глазъ. Обычай украшать камины и карнизы раскрашенными бюстами возникъ въ это время, въ итальянскихъ богатыхъ домахъ. Люди, обладавшіе меньшими средствами, поручали художникамъ изображать свои портреты хотя-бы въ бронзовыхъ медаляхъ.

Одна изъ главныхъ заслугъ Пизанѐлло заключается въ томъ, что онъ, придерживаясь античныхъ образцовъ медальернаго искусства, воскресилъ его и затѣмъ перенесъ этотъ медальный стиль и въ свои живописные портреты. Но, такъ какъ медалямъ не присуща глубина, то и портретамъ въ краскахъ Пизанелло давалъ исключительно острый профильный поворотъ. Какъ въ медаляхъ вырѣзается профиль на плоскомъ фонѣ, такъ и тутъ позади самого портрета стелется плоскій ковровый орнаментъ или другая однотонная поверхность, къ которой какъ бы плотно примыкаетъ изображенное лицо.

Въ Нидерландахъ эта связь съ медальернымъ искусствомъ отсутствовала и портреты Яна ванъ-Эйка отличаются отъ портретовъ Пизанелло тѣмъ, что головы представлены не въ профиль, а въ полуоборотъ, и, тогда какъ итальянскій художникъ преслѣдовалъ характерную линію, нидерландскій увлекался красочностью. Но обоимъ присуще стремленіе пе-

редать человѣческую физіономію со всею безжалостною строгостью, со всею безграничною точностью фотографическаго аппарата. Какъ художники, задававшіяся цѣлью изобразить пейзажи, долгое время ограничивались тѣмъ, что покрывали свои фоны одной позолотой, а съ начала XV вѣка стали вырисовывать каждый камушекъ и лепесточекъ, каждую каплю росы, и былинку так и тѣ изъ нихъ, которые взялись за портретную живопись, отказались отъ общихъ типовъ и съ какимъ-то упоеніемъ набросились на выписываніе замысловатыхъ деталей человѣческаго лица: морщинъ, щетинистыхъ бородъ, складокъ и волдырей. Въ выборѣ своихъ моделей они какъ-будто придерживались именно этой точки зрѣнія. Рѣдко встрѣтишь въ произведеніяхъ этой школы изображенія юношей, почти совсѣмъ отсутствуютъ въ нихъ головки молодыхъ дѣвушекъ. Напротивъ, во вкусѣ этихъ реалистовъ были лица пожилыхъ людей и матронъ съ морщинистою, отвислой кожей. Когда думаешь о нидерландскомъ искусствѣ первой половины XV вѣка, тотчасъ-же припоминается уродливый старикъ (въ Берлинской галлереѣ), который съ комичною серьезностью держитъ въ рукѣ гвоздику, модный цвѣтокъ, только что тогда привезенный въ Европу и имѣвшій такой же успѣхъ, какъ въ наши дни орхидеи. Припоминается еще физіономія купца Арнольфини, а картина изображающая обрученіе того же Арнольфини, въ своихъ богатыхъ бытовыхъ подробностяхъ уже содержитъ зачатки послѣдующей жанровой живописи.

По этому пути шло и дальнѣйшее развитіе. Живопись, для которой была открыта поэзія земнаго, не могла оставаться на почвѣ, подготовленной ей Яномъ ванъ-Эйкомъ и Пизанелло. Изящное, но мелкое искусство этихъ двухъ мастеровъ должно было превратиться въ строгую живопись, не довольствующуюся одной красочной поверхностью, но проникающую въ самую сущность явленій. Реализмъ долженъ былъ получить свое научное обоснованіе.

Впрочемъ въ этихъ изслѣдованіяхъ нидерландцы больше участія не принимали. Въ самомъ началѣ новой эпохи они значительно подвинули впередъ художественную технику, благодаря усовершенствованію живописи масляными красками, но послѣдующіе художники продолжали работать въ томъ же стилѣ ванъ-Эйковъ.

Произведенія Петруса Кристуса не даютъ ничего новаго въ сравненіи съ картинами Яна. Онъ пользуется натурщиками этого мастера и даже предметами, взятыми изъ его мастерской, и переноситъ цѣлыя фигуры изъ картинъ Яна въ свои произведенія. Такъ напр. во „Франкфуртской Мадоннѣ“ у него турецкій коверъ, встрѣчающійся и на картинахъ Яна, а также фигуры Адама и Евы съ Гентскаго алтаря; такъ точно въ „Мадоннѣ дома Бёрлей“ онъ скопировалъ колѣнопреклоненнаго картезіанца, изображеннаго на картинѣ ванъ-Эйка, принадлежащей Ротшильдамъ. Интересенъ—потому уже, что не сохранилось подобныхъ произведеній Яна—святой Элигій въ Кельнѣ,—картина, которая еще разъ указываетъ на то, какая свѣтская, чисто живописная точка зрѣнія вліяла тогда на выборъ сюжетовъ. Художникамъ въ сущности хотѣлось писать роскошныя nature morte: блестящія вещи, золотые кувшины и бокалы, ожерелья, аграфы и кольца. Фигура почтеннаго святаго вставлена сюда только для проформы.

На современныхъ голландцевъ Янъ пожалуй имѣлъ также рѣшительное вліяніе, во время пребыванія своего въ Гаагѣ. По крайней мѣрѣ, главное произведеніе Альберта Оуватера, „Воскресеніе Лазаря“, вполнѣ относится къ школѣ Эйка. Подобно тому какъ Янъ изображалъ Мадоннъ въ романскихъ церквахъ, и Оуватеръ перенесъ библейское происшествіе во внутренность какого-то романскаго храма, причемъ какъ фонъ, такъ и фигурная часть картинъ трактованы совсѣмъ въ эйковскомъ духѣ, что̀ выразилось и въ изяществѣ нарядовъ, и въ спокойствіи дѣйствующихъ лицъ, вовсе не потрясенныхъ чудомъ.

Слава гласитъ, что Диркъ Бутсъ въ пейзажѣ превзошелъ Яна. Однако въ боковыхъ створкахъ его Левенскаго алтаря невидно ни шага впередъ отъ изысканнаго къ чему либо болѣе интимному. Напротивъ, Бутсъ еще болѣе произвольно нагромождаетъ, одну на другую, самыя разнородныя вещи. Въ данномъ случаѣ духъ реализма привелъ къ фантастическому пейзажу. Бутсъ зналъ, что библейскія сцены не происходили въ Нидерландахъ. Поэтому онъ старается оттѣнить восточный характеръ фигуръ, одѣвъ ихъ въ какія-то покрывала и снабдивъ ихъ тюрбанами и страннымъ оружіемъ, а пейзажу стремится придать экзотическій характеръ. Для Яна ванъ-Эйка, предпринимавшаго далекія путешествія, это было легко; ему стоило только выдавать Португалію за Востокъ. Бутсъ, ничего не видавшій, кромѣ своей родины, долженъ былъ изобрѣтать, и вѣроятно вслѣдствіе того, что Голландія была такою плоскою и ровной страною, Востокъ представился ему, по контрасту, скалистымъ. Тѣмъ, что онъ писалъ противоположное своей родинѣ, онъ думалъ вѣрнѣе всего схватитъ характеръ библейскихъ мѣстностей. Ново еще въ Бутсѣ то, что онъ первый старается выразить извѣстныя свѣтовыя явленія. Тогда какъ Янъ ванъ-Эйкъ видѣлъ все въ равномѣрно рѣзкомъ освѣщеніи, фонъ за св. Христофоромъ на картинѣ Бутса въ мюнхенской Пинакотекѣ озаренъ красноватыми лучами восходящаго солнца, а скалистое ущелье на первомъ планѣ еще погружено въ ночной мракъ. Въ картинѣ „Взятіе Христа подъ стражу“ онъ даже увлекся задачей, которою черезъ 200 лѣтъ снова занялся Эльсгеймеръ: изобразить, освѣщенныя факелами, фигуры, выдѣляющіяся на фонѣ ночного неба, по которому всходитъ блѣдная луна.

Однако даже въ этомъ проглядываетъ лишь дальнѣйшее слѣдованіе по тому же пути, но не измѣнившійся маршрутъ. Янъ такъ опередилъ свое время, его появленіе было настолько внѣ связи со всѣмъ прошлымъ, что послѣдующимъ

мастерамъ оставалось лишь сохранить за собой его завоеванія.

Правда, въ Нидерландахъ появлялись еще выдающіяся личности, которыя играли роль даже въ общемъ теченіи *европейскаго* искусства, но шли они всѣ порознь другъ отъ друга. Здѣсь отсутствовала совмѣстная работа художниковъ, логическая послѣдовательность въ развитіи искусства. *Исторія* искусства, въ XV вѣкѣ, была въ одной только Италіи.

---

9. Буря и натискъ во Флоренціи.

Именно во Флоренціи были на лицо всѣ нужныя данныя для такого логическаго дальнѣйшаго развитія. Здѣсь, гдѣ во главѣ правительства стоялъ Козимо Медичи, гдѣ Строцци, Барди, Ручеллаи, Торнабуони, Питти и Пацци съ помощью искусства золотили свои недавніе гербы, живописи были предложены такія задачи, какія ей не задавались нигдѣ въ мірѣ. Но кромѣ того Флоренція сдѣлалась и научнымъ центромъ Италіи. Всѣ великіе ученые, анатомы и математики, которыхъ Козимо призвалъ къ своему двору, работали рука объ руку съ художниками. Духъ науки проникаетъ все художественное творчество, и лишь этотъ духъ былъ способенъ разрѣшить тѣ чисто-техническія задачи, которыя ставились искусству въ теченіи всего столѣтія. Благодаря тому, что во Флоренціи работали художники, которые были скорѣе учеными, предававшимися съ фанатическимъ рвеніемъ разрѣшенію отдѣльныхъ проблемъ и употреблявшими всѣ свои жизненныя силы на то, чтобы вырвать у природы тайны ея творчества, лишь благодаря этому живопись кватроченто сдѣлала быстрые успѣхи. Вообще зданіе современной живописи только и могло воздвигнуться на фундаментѣ заложенномъ флорентійскими изслѣдователями.



Паоло Учелло. Битва.

Уффици во Флоренціи.

Самой важной задачей была перспектива, съ которой художники прежнихъ временъ обращались совершенно неумѣло. Джотто каждый разъ, когда ему нужно было разставить дѣйствующія лица на нѣсколькихъ планахъ или установить правильное отношеніе фигуръ къ зданіямъ, терпѣлъ неудачу. Мазаччіо, при всей своей геніальности, слѣдовалъ въ сущности эмпирически своему чувству. Въ виду того, что правильность въ отношеніяхъ фигуръ къ пространству, а также дальнѣйшее развитіе пейзажа всецѣло зависѣли отъ законовъ перспективы, величайшіе умы и посвящали себя на первыхъ порахъ этому вопросу.

Великій зодчій Брунеллеско положилъ для этого необходимое начало. Поддерживаемый математикомъ Паоло Тосканелли, онъ первый устанавливаетъ правило, что предметы, удаляясь отъ глаза, кажутся меньше и представляетъ доказательство этого въ рисункѣ, изображающемъ площадь Баптистеріи. Такимъ образомъ путь былъ открытъ и по нему можно было идти дальше. Леонъ Баттиста Альберти, посвятившій первую книгу своихъ сочиненій живописи, въ особенности же перспективѣ, письменно изложилъ то, что до сихъ поръ передавалось устно, и изобрѣлъ квадратную сѣть, дававшую возможность разрѣшать сложнѣйшія задачи съ математическою точностью. Тотъ фактъ, что образовался цѣлый классъ художниковъ — „перспективистовъ;“ что для деревянныхъ инкрустацій на мебели излюбленными темами были перспективные образцы; что Гиберти даже въ своихъ барельефахъ изобразилъ, точно на картинахъ, перспективные фоны, — все это лишній разъ доказываетъ, какъ много значенія кватроченто придавало новой наукѣ.

Тогда-то въ качествѣ живописца, проводящаго теоретическія данныя на практикѣ, явился Паоло Учелло. Вазари передаетъ, что Учелло получилъ свое прозвище (Uccello — птица) оттого, что онъ, несмотря на свою бѣдность, держалъ цѣлый звѣринецъ, въ которомъ находились и рѣдкія

птицы. Въ этомъ изученіи животныхъ, столь характерномъ для кватроченто, онъ имѣлъ много общаго съ Пизанелло. Но главнымъ образомъ дѣятельность Учелло заключалась въ томъ,что онъ, вмѣстѣ со своимъ другомъ, математикомъ Манетти, создалъ изъ отдѣльныхъ правилъ перспективы цѣльное, систематичное ученіе. Есть что-то трогательное въ этомъ работникѣ, который превратился въ отшельника, забылъ весь міръ и просиживалъ цѣлыя ночи надъ головоломнымъ разрѣшеніемъ поставленныхъ себѣ задачъ. Какое ему было дѣло до жизни! Какое ему было дѣло до живописи! Если представлялась возможность, онъ охотно писалъ свои картины въ одномъ тонѣ, когда-же требовали отъ него, чтобъ онъ писалъ разными красками, для него было безразлично, красныя у него получались лошади или зеленыя. Своимъ истиннымъ, судьбой предназначеннымъ, призваніемъ онъ считалъ одно лишь разрѣшеніе вопросовъ перспективы.

Поэтому-то, въ своемъ „Потопѣ", въ церкви Санта-Марія-Новелла, онъ не изобразилъ ужасы всемірнаго наводненія, что могъ бы сдѣлать любой джоттистъ, но поставилъ себѣ въ этой фрескѣ задачи, интересныя лишь по своей замысловатости, и вся картина вслѣдствіе этого пріобрѣла характеръ какой-то иллюстраціи къ учебнику перспективы. Въ соотвѣтственной фрескѣ, представляющей жертвоприношеніе Ноя, фигура, которая должна изображать Бога-Отца, летитъ внизъ головою изъ облаковъ, и это только для того, чтобы показать, какой видъ имѣлъ-бы человѣкъ, еслибы, во время паденія съ высоты онъ внезапно повисъ въ воздухѣ. И батальныя картины Учелло кажутся дикими для современнаго глаза: эти странно раскрашенные кони, съ толстыми шеями, — вздымающіеся на дыбы, или окоченѣло лежащіе на землѣ,—походятъ скорѣе на карусельныхъ, нежели на живыхъ лошадей.

Но уже эти два слова—„батальныя картины" —указываютъ на тотъ колоссальный переворотъ, который происходилъ



Андреа дель' Костаньо. Портретъ Пиппо Спано.

Фреска въ музеѣ Костани во Флоренціи.

тогда въ искусствѣ. Одинъ фактъ, что вообще дозволялось изображать такія мірскія вещи, свидѣтельствуетъ о громадномъ шагѣ впередъ, сдѣланномъ этой эпохой. И если вспомнить, что Учелло пошелъ по пути, на которомъ у него не было предшественниковъ, что къ тому, къ чему онъ стремился, вернулись только въ XVI вѣкѣ Рафаэль и Тиціанъ, а въ XVII—Сальваторъ Роза и Черквоцци, можно понять все значеніе въ исторіи искусства этого отважнаго и фанатическаго генія. Ни одно завоеваніе не совершается съ одного удара, и задаваться новыми проблемами представляетъ больше заслугъ, чѣмъ придерживаться стараго, преклоняться только передъ совершенствомъ его формъ. Лишь благодаря такимъ умамъ, какъ Учелло, флорентійская живопись не остановилась, подобно нидерландской, а продолжала стремиться къ достиженію все новыхъ вершинъ. И, въ сущности, какъ удивительно изучены движенія этихъ всадниковъ! Какъ ясно отдѣлены планы! Съ какой ботанической точностью написаны листья и фрукты на апельсиновыхъ деревьяхъ! Какъ старается Учелло, съ зоркостью японца, вѣрно по перспективѣ воспроизвести все эти сучки и листочки. Читая его біографію и глядя на его произведенія, какимъ благоговѣніемъ исполняешься передъ этимъ мученикомъ, предававшимся, какъ священнодѣйствію, изученію перспективы, листьевъ, и сучковъ.

Его конный портретъ кондотьера Джона Хоквуда, написанный на стѣнѣ Флорентійскаго Собора, означаетъ также начало цѣлой эпохи въ искусствѣ. Духъ Ренесанса и конныя статуи—какія это совмѣстныя понятія! Въ подражаніе античнымъ временамъ, и теперь возникло стремленіе воздвигать конныя статуи на городскихъ площадяхъ. Но вслѣдствіе того, что скульптура не была еще въ состояніи справиться съ трудностями подобной задачи, довольствовались покамѣсть конными статуями въ живописи. Все въ этой фрескѣ Учелло полно характерной и монументальной осанки. Донателло вѣ-

роятно изучалъ ее, когда 17 лѣтъ спустя, создавалъ статую Гаттамелаты. И даже еще въ Тиціановскомъ конномъ портретѣ Карла V проглядываютъ слѣды вліянія учелловскаго Хоквуда.

Второй задачей новой эпохи было создать новое тѣло и выразить новую душу. Въ средніе вѣка люди чувствовали себя стадомъ, которое слѣдовало за добрымъ пастыремъ. Въ соотвѣтствіи съ этимъ и искусство также не знало ни самостоятельности, ни обособленности. Господствовалъ единый однообразный, общій типъ красоты: длинныя, болѣзненно-тонкія фигуры, безъ опредѣленнаго рисунка въ тѣлосложеніи, всѣ линіи закругленныя; при этомъ соотвѣтственная осанка—изящная, плавно изогнутая; жеманная поступь ногъ, едва касающаяся земли, потому что земля не родина человѣка и жизнь должна быть лишь странствованіемъ къ вѣчности.

XV столѣтіе означаетъ побѣду индивидуализма, отдѣльная личность безъ стѣсненія выдвинулась впередъ. Сразу предстаетъ множество рѣзко-очерченныхъ характеровъ, исполненныхъ крѣпости, личностей, выточенныхъ изъ цѣльнаго куска, сильныхъ натуръ, которыя одинаково могутъ быть отнесены и къ разряду великихъ людей, и къ разряду преступниковъ. Сила характера, самобытность и энергія были идеалами этой эпохи. Все это новое человѣчество, всѣ эти сильныя, здоровыя какъ узлистое дерево, мужественныя фигуры должны были появиться и на картинахъ такими, какими ихъ создало время. Прежде любили нѣжную красоту, нѣчто женственное, ангельски-мягкое, кроткое и ласковое,—теперь художники изображали лишь энергичныхъ и сильныхъ людей. На картинахъ старыхъ мастеровъ даже бородатые мужчины имѣли такой-же робкій видъ, какъ и женщины; теперь нужно было вмѣсто гибкаго и мягкаго представлять лишь угловато-рѣзкое, неподатливое и рѣшительное, богатырски-мощное. Фигуры, прежде почти безтѣлесныя, витавшія надъ землею, должны были теперь

крѣпко стоять на ногахъ, сростись со своею земною родиной.

Не одна внѣшность людей перемѣнилась, но и жизнь ихъ чувствъ. Прежде смиреніе свѣтилось изъ робко опущенныхъ глазъ, и нѣжно - просвѣтленныя лица выражали покорность, теперь вдругъ появились какія-то задорныя физіономіи съ грозно насупившимися бровями. Весь звѣринецъ страстей былъ выпущенъ на волю. Какъ всѣ тираны кватроченто безъ удержу отдавались своему бѣсу, бѣсу-ли чувственности или безумной вспыльчивости, такъ и въ искусствѣ требовалось теперь выражать болѣе сильные аффекты. Художники старались угнаться за всякимъ мимолетнымъ движеніемъ души, за всякимъ измѣненіемъ выраженія, передать страсть, охватывающую и судорожно потрясающую всего человѣка.

Къ такимъ задачамъ Янъ ванъ-Эйкъ и Пизанелло еще не подходили; они писали новые костюмы своей эпохи, но въ изящной осанкѣ ихъ фигуръ сказывалась зависимость этихъ художниковъ отъ готики. Ихъ произведенія еще ничего не говорили о суровомъ дыханіи новаго времени, о его широкомъ, непринужденномъ отношеніи ко всему, о всей той духовной безднѣ, которая вдругъ со стихійною силой раскрылась въ людяхъ. Донателло первый внесъ въ пластику новый идеалъ. И замѣчательно, что за одною крайностью тотчасъ же слѣдовала другая. Чѣмъ грубѣе и несуразнѣе проявлялось индивидуальное начало, тѣмъ прекраснѣе становились изображенія по своей характерности. Масса странныхъ физіономій вдругъ появляется въ художественныхъ произведеніяхъ: грубые пролетаріи съ тяжелыми формами, крестьяне съ желѣзными костями и угловатыми, обвѣтренными лицами, старые полумертвые отъ голоду нищіе, съ дряблыми мускулами и трясущимся тѣломъ, бездомные бродяги съ голыми черепами, взъерошенными щетинистыми бородами и длинными мускулистыми руками. Прежде фигуры

жеманились, теперь каждая линія стала нервной. Въ размашистой и энергичной осанкѣ этихъ фигуръ отражается весь духъ здороваго, какъ узловатое дерево, вѣка кондотіеровъ. Тѣла этихъ людей, обуреваемыхъ страстями, казались какъ-бы потрясенными въ судорогѣ. Въ своемъ стремленіи къ убѣдительной мимикѣ, Донателло иногда впадалъ въ гримасу. Это не случайно, что онъ такъ любилъ образы Магдалины и Іоанна Крестителя: въ нихъ какъ-разъ было все, что требовалъ вкусъ той эпохи: тѣло, на которое голодъ и лишенія наложили съ суровой правдою свои стигматы, высохшіе скелеты, покрытые зачерствѣлой кожей, содрогающіеся въ горестныхъ рыданіяхъ и полные визіонернаго пафоса.

Чѣмъ былъ въ скульптурѣ Донателло, тѣмъ былъ въ живописи Андреа-дель-Кастаньо, отважный неустрашимый духъ котораго не отступалъ ни передъ какою грубостью, ни передъ какимъ преувеличеніемъ, въ тѣхъ случаяхъ, когда его созданіямъ нужно было придать больше характера. Какъ и Донателло, онъ любилъ отталкивающія физіономіи одичалыхъ пустынниковъ и изголодавшихся отшельниковъ, характерныя черты которыхъ, обезображенныя чудовищно - напряженной жизнью, навсегда врѣзываются въ память. Какъ у Донателло, такъ и у него острота наблюденія соединялась съ поразительною статуарною мощью. Его распятіе, въ церкви Санта Марія Нуова, великолѣпно по своему патетическому выраженію; въ особенности хороша Марія—строгая, измученная матрона, вся потрясенная рыданіями. На его „Тайной вечери“, въ монастырѣ Санта Аполлонія, всѣ фигуры исполнены строгой и жесткой характерности и той сосредоточенной жизненности, которая присуща донателловскимъ статуямъ на Кампаниле. Передъ его „Pieta“ въ Берлинѣ останавливаешься, пораженный необычайно-грандіозною и героическою уродливостью этой картины, а что-либо подобное его Магдалинѣ и обоимъ Іоаннамъ въ церкви Санта Кроче можно



Доменико Венеціано. Женскій портретъ.

Музей въ Берлинѣ.

найти только въ аскетическихъ изваяніяхъ великаго флорентійскаго скульптора.

Въ своемъ реализмѣ онъ достигалъ иногда высокаго, царственнаго стиля. Конный портретъ Николо да Толентино, созданный имъ въ pendant къ Хоквуду Учелло, поразителенъ своей гордой монументальностью. Портреты Данте, Петрарки, Боккаччіо, Аччіауоло, Уберти и Пиппо Спано, написанные имъ для виллы Пандольфини, производятъ донельзя внушительное впечатлѣніе своею величественной и героической осанкой. Въ особенности Пиппо Спано—стоящій съ широко-раздвинутыми ногами и съ мечемъ въ рукахъ—представляетъ, воплощеніе духа кватроченто, этого стихійнаго времени, одинаково великаго и въ искусствѣ, и въ страстяхъ. Къ Кастаньо подходитъ слово „terribile", которымъ тогда такъ злоупотребляли,—онъ царь той могущественной эпохи, воздвигнувшей массивную „рустику" палаццо Питти.

Третьей художественной областью, подлежавшей изученію, были краски. Художники, привыкшіе писать фрески, не обращали должнаго вниманія на технику живописи, связанной съ мольбертомъ, и потому были далеки отъ той красочной силы, которую они могли видѣть на нидерландскихъ картинахъ, попадавшихъ въ Италію. Доменико Венеціано, родомъ изъ Венеціи, гдѣ впослѣдствіи итальянскій колоритъ праздновалъ свои величайшіе тріумфы, положилъ начало этому изученію. Онъ видѣлъ, какъ Пизанелло писалъ фрески во дворцѣ дожей, послѣдовалъ потомъ за этимъ мастеромъ въ Римъ и наконецъ поселился во Флоренціи. Какъ говорятъ, Доменико былъ первымъ художникомъ, производившимъ, независимо отъ нидерландцевъ, всевозможные опыты смѣшенія красокъ. Хотя его картины писаны еще темперой, однако онъ съумѣлъ достичь въ нихъ особеннаго блеска и мерцанія, мягкаго эмалеваго перелива. Интересенъ фактъ, что венеціанецъ, занесшій любовь къ краскамъ изъ

своей родины въ строгую къ рисунку, пластично мыслившую Флоренцію, уже въ началѣ столѣтія стремился къ тому, чего впослѣдствіи, во времена Беллини, добивались венеціанскіе живописцы.

Также и по чувству, вложенному въ картины, узнаешь въ Доменико венеціанца. Его нельзя считать дикимъ натуралистомъ въ родѣ Кастаньо, хотя въ его образахъ и встрѣчаются иногда нѣкоторыя рѣзкости. Впрочемъ, оба эти художника оказывали взаимное вліяніе другъ на друга. Благодаря Доменико, Кастаньо дѣлалъ иногда колористическіе эксперименты, какъ напр. въ своемъ „Распятіи". Ходили даже слухи, что онъ будто бы убилъ Доменико изъ зависти къ его колористическимъ успѣхамъ. Съ другой стороны, Доменико находился подъ несомнѣннымъ вліяніемъ Кастаньо, когда писалъ свои образа св. Іоанна и св. Франциска, въ церкви Санта Кроче. Но въ сущности мужественность не вязалась съ его нѣжною натурою.

Наряду съ Пизанелло, онъ былъ первымъ, писавшимъ портреты въ профиль,—что кстати такъ ясно указываетъ на происхожденіе портрета изъ медали. Всѣ изображенныя имъ лица—молодыя дѣвушки. На портретѣ маленькой Барди, въ музеѣ Польди Пеццоли въ Миланѣ, онъ нѣжно и любовно нарисовалъ очаровательныя линіи ея задорнаго профиля и тонкой шеи, открытый взоръ подростка и бѣлокурые волосы украшенные жемчугомъ. Въ этомъ произведеніи Венеціано съ изумительной тонкостью передалъ всю неразвившуюся грацію и прелесть женской юности и это было сдѣлано имъ въ то время, когда остальные портретисты были еще настолько грубы, что любили писать лишь морщинистыя лица и характерную уродливость. Та же самая молодая особа встрѣчается снова въ профильномъ портретѣ въ Берлинской галлереѣ, лишь нѣсколькими годами старше. Тамъ — подростокъ, невѣста, еще по дѣтски застѣнчивая, тутъ—молодая женщина, серьезная и слегка пополнѣвшая. Въ виду того, что многіе пор-



Филиппо Липпи. Вѣнчаніе Богородицы.

Академія во Флоренціи.

треты дѣвушекъ, разбросанные по различнымъ галлереямъ, приписываемые другимъ художникамъ, несомнѣнно принадлежатъ Доменико, онъ является среди флорентійскаго мужественнаго искусства того времени какимъ-то féminin — первымъ, почувствовавшимъ грацію молодости и прелесть нѣжной женственности. Венеція, все искусство которой впослѣдствіи было сплошнымъ гимномъ женщинѣ, уже въ началѣ XV вѣка породила въ немъ перваго женскаго портретиста.

Понятно, что такіе піонеры, какъ Доменико Венеціано, занятые всевозможными проблемами, не могли удовлетворить всѣ художественныя потребности своего времени. Но тутъ, какъ и всегда, наряду съ развѣдчиками шли завоеватели, наряду съ изслѣдователями популяризаторы. Первые не знали раздвоенія, не знали дѣятельности въ различныхъ областяхъ. Они въ немногихъ произведеніяхъ, изъ которыхъ каждое было цѣлымъ открытіемъ, давали результаты своихъ изслѣдованій. Вторые, вмѣсто того чтобы углубиться дальше, расширяли область примѣненія открытій. Съ помощью техническаго орудія, созданнаго художниками-піонерами, они предприняли завоеваніе міра. Вся тогдашняя жизнь проникла въ искусство. Художники стали писать исторію культуры своего времени.

Въ особенности Фра Филиппо Липпи и Гоццоли сдѣлались лѣтописцами той эпохи. Вслѣдствіе своей беззаботности и плодовитости, они не могли вникать въ художественно-научные вопросы, и съ восторгомъ окунулись въ волны современной жизни. Оба, по своему положенію и воспитанію, скорѣе должны были бы высоко держать знамя старой религіозной живописи. Одинъ былъ монахомъ, другой любимѣйшимъ ученикомъ благочестиваго фра Беато. Но какъ мало церковнаго настроенія осталось въ ихъ произведеніяхъ!

Фра Филиппо уже какъ человѣкъ—интересный типъ своего времени. Хотя онъ и былъ только восемью годами моложе Фіезоле, но отличался отъ него какъ галантный

abbé отъ святаго отшельника. Фра Джіованни, въ тишинѣ своей кельи, не зналъ искушеній жизни, не зналъ страсти къ женщинѣ. Фра Филиппо, наоборотъ, былъ „такимъ влюбчивымъ по природѣ, что на женщинъ былъ способенъ отдать все свое имущество". Онъ на цѣлые дни пропадалъ изъ своей мастерской, въ погонѣ за любовными приключеніями, и былъ наконецъ запертъ въ своемъ монастырѣ, откуда однако ему удалось бѣжать черезъ окно, при помощи веревокъ, скрученныхъ изъ простынь. Онъ похитилъ Лукрецію Бути, хорошенькую монахиню изъ Прато, а младшая сестра ея, Спинета, также бѣжавъ, присоединилась къ веселой парочкѣ. Козимо де Медичи „отъ души хохоталъ", услыхавъ о продѣлкахъ жизнерадостнаго монаха.

Эти біографическія детали, безразличныя какъ анекдоты. освѣщаютъ, однако, всю ту веселую, свѣтскую эпоху и объясняютъ также, почему картины Фра Филиппо такъ мало имѣютъ общаго съ картинами Фіезоле. Лишь въ немногихъ юношескихъ произведеніяхъ, какъ напр. въ берлинскомъ „Поклоненіи младенцу", чувствуется отголосокъ той божественной любви, которую изображалъ Фра Анджелико. Самая тема равно какъ и свѣтлыя, розовыя краски и мягкія складки одеждъ, еще говорятъ о связи со старымъ искусствомъ. Но впослѣдствіи Фра Филиппо превратился въ свѣжаго разсказчика, смотрѣвшаго на жизнь чувственнымъ взоромъ и писавшаго веселыхъ дѣвушекъ и женщинъ, не имѣющихъ ничего общаго со святостью. Его „Вѣнчаніе Маріи" представляется какимъ-то сералемъ: миловидныя дѣвушки-подростки стоятъ на колѣняхъ, ихъ волосы украшены вѣнками изъ розъ, а въ рукахъ онѣ держатъ лиліи на длинныхъ стебляхъ. Въ его Мадоннахъ отсутствуетъ всякая торжественность, всякая представительность: Марія превратилась у него въ молодую флорентійскую даму, придающую большое значеніе своему туалету. Онъ одѣваетъ ее въ платья, окаймленныя золотомъ, задрапировываетъ въ шарфы, украшаетъ драгоцѣн-



Беноццо. Гоццоли. Путешествіе волхвовъ.

Фреска въ капеллѣ дворца Рикарди во Флоренціи

ностями, наряжаетъ въ кружевные чепчики, съ изысканнымъ вкусомъ человѣка, обладающаго тонкимъ пониманіемъ женскаго наряда. Понятно, что съ главною фигурою измѣнилась и вся обстановка: Марія не возсѣдаетъ болѣе на престолѣ и не окружена святыми, но находится у себя дома или въ своемъ саду. Фра Филиппо остался поклонникомъ женщины даже въ своихъ фрескахъ въ Прато, изображающихъ жизнь св. Іоанна Крестителя и св. Стефана. Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ фресокъ онъ пытался достичь строгаго, торжественнаго стиля, но наибольшее удовольствіе ему, безъ сомнѣнія, доставила картина, изображающая танецъ Саломеи во время пира у Ирода. Ее правильнѣе было бы назвать „Обѣдомъ при дворѣ Медичисовъ“. „Филиппо охотно водился съ веселыми людьми и самъ былъ всегда доволенъ и веселъ“,—такими словами характеризуетъ его Вазари, а каковъ человѣкъ, таковъ и художникъ. Не слѣдуетъ искать въ немъ глубины или величія. Филиппо Липпи, сынъ мясника, всю жизнь отдавался простѣйшимъ инстинктамъ, но его здоровье и веселое расположеніе духа, беззаботное эпикурейство и тонкое пониманіе женскаго очарованія, сдѣлали его настоящимъ сыномъ того жизнерадостнаго времени.

Беноццо Гоццоли шелъ по тому же пути. Когда въ своей юности онъ написалъ на стѣнахъ палаццо Медичи (Рикарди) восхитительную лѣсную сказку, долженствующую изображать шествіе волхвовъ, онъ былъ еще настоящимъ ученикомъ своего нѣжнаго наставника и, хотя былъ влюбленъ въ весну, но не забылъ еще неба. Это видно изъ того, что въ началѣ и въ концѣ этого ряда картинъ онъ помѣстилъ по группѣ поющихъ ангеловъ, полныхъ чарующей красоты. Но впослѣдствіи мечтательность совсѣмъ исчезла изъ его произведеній и лирикъ уступилъ мѣсто эпику, создавшему въ Санъ Джиминьяно и Пизѣ тѣ извѣстные циклы фресокъ, которые подъ библейскимъ заглавіемъ, иллюстрируютъ всю жизнь кватроченто. Среди картинъ изъ жизни

св. Августина въ особенности знаменита та, въ которой изображено школьное преподаванie въ XV вѣкѣ. Въ пизанскихъ фрескахъ, со сценами изъ ветхаго завѣта, онъ въ сущности далъ исторію культуры Флоренціи: легенду о Ноѣ превратилъ въ обыкновенный сборъ винограда, а вавилонское столпотвореніе послужило ему предлогомъ представить оживленную сцену на мѣстѣ какой-то постройки и тутъ же изобразить Козимо де Медичи, осматривающаго ее со всѣми своими друзьями. Гоццоли говоритъ не о гнѣвѣ пророковъ, не о кровавой мести Іеговы, но о войнахъ, основаніяхъ городовъ и о радостяхъ сельской жизни. Въ немъ нѣтъ художественной тонкости, онъ не задается проблемами, какъ и джоттисты, до него работавшіе въ Кампосанто, но поражаетъ своимъ живымъ повѣствовательнымъ талантомъ и удивительной легкостью творчества. Онъ соединилъ въ одно пестрое цѣлое: минареты, обелиски, тріумфальныя колонны, дворцы, сады, виноградники, людей всѣхъ возрастовъ и сословій, животныхъ и цвѣты. Онъ былъ далекъ отъ желанія исправлять кого-либо или обращать на путь истинный, хотѣлъ только разсказывать, весело болтать и писать хронику своей эпохи.

---

10. Піеро делла Франческа.

Въ непродолжительномъ времени, духъ реализма охватилъ и другія мѣстности Тосканы, такъ какъ дѣятельность флорентійскихъ мастеровъ не ограничивалась роднымъ городомъ, но распространилась по всей странѣ. Прато, маленькій, кокетливый городокъ въ долинѣ Арно, Эмполи и Пистойя призывали къ себѣ флорентійскихъ художниковъ. Въ Пизѣ, въ древней, досточтимой колыбели средневѣковой живописи, Беноццо Гоццоли создалъ свои произведенія. Флорентійцы работали повсюду: и въ Санъ Джиминьяно и въ жи-



Пьеро делла Франческа. Рождество Христово.

Національная галл. Лондонъ.

вописномъ, маленькомъ горномъ городкѣ Ареццо и въ Борго Санъ Сеполькро и въ Кортонѣ.

Благодаря этому, реалистическое искусство было занесено въ самыя отдаленныя мѣстности Италіи. И тамъ живописцы не захотѣли болѣе прислушиваться, подобно Джентиле, къ отзвучавшимъ мелодіямъ прошедшихъ столѣтій. Они также забыли старые церковные идеалы и предались серьезнымъ изслѣдованіямъ, наряду со своими флорентійскими собратіями. Спокойные, холодные наблюдатели смѣнили мечтателей, жившихъ сновидѣніями и не имѣвшихъ никакого отношенія къ жизни. Первый умбрійскій художникъ, вступившій въ реалистическое движеніе, Піеро делла Франческа, былъ вообще величайшимъ изъ тѣхъ геніевъ - искателей, которые создали изъ своихъ научныхъ открытій грамматику современной живописи. Онъ ставилъ себѣ такія задачи, которыя долгое время, и даже вплоть до нашихъ дней, занимали художественный міръ.

Едва прошло двадцать лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ пленэрная живопись появилась въ художественномъ творчествѣ нашего времени. Художники захотѣли изображать предметы, окутанными воздухомъ и свѣтомъ; они не пожелали довольствоваться дольше локальными красками, а устремились къ выраженію движущейся силы свѣта, подъ вліяніемп которой ежеминутно создаются безконечные оттѣнки въ краскахъ. Дѣятельность Піерро делла Франческа подтверждаетъ старое изреченіе Бенъ-Акибы. Уже четыреста лѣтъ тому назадъ Піеро делла Франческа занимала проблема правдивой живописи, и онъ, какъ предтеча художниковъ нашихъ дней, старался выяснить, какимъ образомъ атмосфера вліяетъ на окраску предметовъ.

Обстоятельства художественной жизни въ то время походили на наши. Братья ванъ-Эйкъ и Пизанелло еще обводили предметы рѣзкими контурами и писали пестрыми, яркими красками, но многіе уже начинали сознавать, что

какая-то разногласица существуетъ между этими палитровыми тонами и тѣмъ, что видѣлъ глазъ: въ дѣйствительности предметы не сверкали такъ, какъ это написано Яномъ въ гентскомъ напрестольномъ образѣ. Къ этому прибавилась еще одна новая задача: вопросъ пространства. Прежніе мастера останавливались на деталяхъ перваго плана, и не въ состояніи были передавать впечатлѣніе дали. Познанія ихъ въ перспективѣ позволяли имъ изображать разстоянія только при помощи кулисъ и горъ. Они не могли напримѣръ написать далекаго неба, стелющагося надъ равнинами, и потому по возможности избѣгали этого. Двѣ трети въ ихъ картинахъ занимаетъ почти вертикальный пейзажъ, еще чаще мы видимъ восходящее плоскорье безъ неба, вслѣдствіе чего картины эти кажутся плоскими и не вызываютъ иллюзіи глубокаго пространства.

Уже по своему происхожденію Піеро былъ какъ-бы предназначенъ судьбой взяться за разрѣшеніе этихъ задачъ. Городокъ Борго Санъ Сеполькро, въ которомъ онъ родился въ 1420 году, лежитъ въ умбрійской долинѣ. Художники, живущіе въ густо-населенныхъ и тѣсно-застроенныхъ большихъ городахъ, поневолѣ привыкаютъ разглядывать вещи вблизи и обращать вниманіе на всѣ детали; Піеро, стоя на горѣ своего роднаго города, видѣлъ только свѣтъ и пространство. Онъ видѣлъ солнце, медлившее надъ долиною, видѣлъ природу, то освѣщенную утреннимъ блескомъ, то полную знойнаго свѣта полудня, то погруженную въ мягкіе сумерки. Его взоръ безпрепятственно скользилъ по безчисленнымъ холмамъ и блуждалъ въ необъятномъ пространствѣ. И такимъ образомъ обѣ эти задачи—задача „пространства" и задача „свѣта"—сдѣлались великими вопросами всей его жизни.

Флорентійцы уже подходили къ этимъ проблемамъ. Учелло старался посредствомъ перспективныхъ сокращеній вызвать впечатлѣніе глубокаго пространства. Кастаньо любилъ ставить свои фигуры въ ниши для достиженія вящей выпук-

лости. Доменико Венеціано пытался передать свѣтящіеся переливы предметовъ. Піеро увидалъ произведенія этихъ трехъ мастеровъ, когда въ 1438 году онъ посѣтилъ Флоренцію вмѣстѣ съ Доменико, работавшимъ одно время въ Перуджіи, и то, что онъ до сихъ поръ у себя на родинѣ, только предчувствовалъ, стало предметомъ его научныхъ изслѣдованій. Этотъ умбріецъ соединилъ въ своихъ рукахъ всѣ нити и *рѣшилъ* всѣ вопросы, надъ которыми мучились флорентійцы. Та же страна, гдѣ когда-то Францискъ сочинилъ свой гимнъ солнцу, даровала міру перваго плэнернаго живописца.

Обѣ эти задачи проглядываютъ уже въ его раннемъ произведеніи, въ напрестольномъ образѣ боргоскаго госпиталя. Хотя сюжетъ картины и средневѣковой, однако стиль ея новый. Прежніе мастера работали болѣе въ барельефномъ стилѣ, Піеро, желая вызвать впечатлѣніе глубины, сдѣлалъ изъ мантіи Мадонны родъ палатки, въ которой разставилъ кружкомъ колѣнопреклоненныя фигуры. Прежніе художники знали лишь чуждыя оттѣнковъ, локальныя краски, у Піеро же внутренняя сторона мантіи, раскинутая надъ вѣрующими, освѣщена сложными рефлексами. Въ слѣдующей своей фрескѣ, въ церкви Санъ Франческо въ Римини, изображающей кондотіера этого города, Сиджизмондо Малатесту, поклоняющагося своему святому-патрону, онъ перенесъ эти принципы и въ пейзажъ: колѣнопреклоненная фигура герцога рисуется на фонѣ открытаго воздуха, пронизаннаго свѣтомъ и тающаго въ безконечности. Чтобы увеличить впечатлѣніе безграничности, онъ поставилъ на первомъ планѣ, въ видѣ кулисы, колоннаду въ стилѣ Возрожденія,—иначе говоря, прибѣгнулъ къ тому же фокусу, которымъ впослѣдствіи такъ охотно пользовался Клодъ Лорэнъ. Характерны также для его направленія оба портрета герцога и герцогини Урбинскихъ. Пизанелло и Доменико Венеціано придерживались въ своихъ портретахъ еще строгаго, медальнаго стиля. Головы въ ихъ портретахъ, также какъ на медаляхъ римскихъ кесарей, по-

коятся на плотномъ ровномъ фонѣ. Піеро, постоянно стремившійся отвлекать взоръ въ глубину картины, порвалъ съ этимъ обыкновеніемъ. Позади изображеній герцога и герцогини разстилается далекій видъ на холмы и долины, на пашни и сады, какъ бы отражающіе благословеніе хорошаго управленія. Синева позади головы не представляетъ изъ себя болѣе обычный фонъ медали, а образуетъ небо, свѣтло простирающееся надъ полями. Головы должны были производить впечатлѣніе тѣла въ пространствѣ, а не имѣть видъ раскрашенныхъ плоскихъ барельефовъ. Піеро конечно не вполнѣ разрѣшилъ эту задачу, вслѣдствіе того, что не отказался отъ неподвижнаго профильнаго поворота. Поэтому въ его портретахъ замѣчается извѣстная разногласица между пространственнымъ стилемъ фона и плоскимъ, условнымъ стилемъ головъ. Тѣмъ не менѣе начало тому, чтобы вмѣсто подобій медалей художники стали писать настоящіе портреты, было положено.

Въ этихъ произведеніяхъ, онъ былъ на одномъ пути съ флорентійцами, въ другихъ онъ выказалъ тонкое пониманіе женской прелести, доставшееся ему въ наслѣдіе отъ умбрійскихъ предковъ. Врядъ-ли существуетъ на свѣтѣ болѣе нѣжная картина, чѣмъ его Мадонна, въ Оксфордѣ, худая и блѣдная, съ неправильными, но какъ-то особенно благородными чертами лица, тихо склонившаяся къ младенцу.

Въ лондонскомъ „Рождествѣ Христовомъ“ его больше всего интересовала научная проблема. Для достиженія иллюзіи глубины, Піеро опустилъ въ перспективномъ сокращеніи крышу хижины такъ, что кажется, точно фигуры дѣйствительно находятся въ пространствѣ подъ ней; кромѣ того, онъ съ обѣихъ сторонъ написалъ пейзажи, которые, благодаря кулисамъ, поставленнымъ передъ ними, производятъ впечатлѣніе безконечной дали. Въ то же время онъ задался особымъ свѣтовымъ эффектомъ: блѣдносиній, серебристый лунный свѣтъ заливаетъ пространство и проникаетъ въ хи-

жину, а пейзажъ въ фонѣ погруженъ въ голубоватые сумерки. Особенно восхитительна на этой картинѣ группа прелестныхъ ангеловъ, славящихъ Пресвятую Дѣву пѣснопѣніемъ и игрою на мандолинахъ и скрипкахъ. Эти ангелы-дѣвушки, одѣтые въ веселыя, легкія одежды, съ волнистыми локонами и блестящими украшеніями, очаровательны по своей юности, свѣжести и чисто-современной граціи, напоминающей Россетти.

Свое высшее мастерство Піеро обнаружилъ въ фрескахъ, написанныхъ имъ до 1466 года, въ церкви Санъ.Франческо въ Ареццо, и изображающихъ исторію Святого Креста. Тутъ онъ уже вполнѣ классично разрѣшилъ тѣ задачи, которыми были заняты до него флорентійцы. Учелло написалъ первыя батальныя картины, но онъ въ нихъ не могъ отдѣлаться отъ автоматической деревянности. Картины Піеро по своей законченности вполнѣ равняются произведеніямъ современной батальной живописи. Кастаньо пробовалъ одолѣть третье измѣреніе. Піеро безъ всякаго труда превращалъ плоскость въ пространство. Доменико Венеціано пытался передавать свѣтовые эффекты. Для Піеро вся природа была міромъ красокъ, находящихся въ зависимости отъ всемогущественнаго солнца. Мазаччіо, въ „Адамѣ и Евѣ“, старался правдиво изобразить нагое тѣло. У Піеро встрѣчаются этюды голыхъ людей, въ особенности мужскія спины, которые смѣло можно было бы приписать Клингеру.

Психологическая сторона этихъ фресокъ такъ-же удивительна, какъ и техническая. Піеро въ сущности вовсе не исполнилъ возложеннаго на него порученія—изобразить исторію Святого Креста, но вздумалъ иллюстрировать старинное сказаніе о древѣ жизни, посаженномъ Сиѳомъ, сыномъ Адама. Стволъ этого миѳическаго дерева то служилъ мостомъ, то порогомъ храма, то находился въ нѣдрахъ земли, то на днѣ морскомъ, и хотя на немъ былъ распятъ Іисусъ-Назареянинъ, онъ все же втеченіе столѣтій сохранялъ свою не-

сокрушимую силу. Вся философія мастера содержится уже въ первой картинѣ, находящейся при самомъ входѣ въ церковь; здѣсь изображенъ умирающій Адамъ, приказывающій посадить дерево. Прародитель рода человѣческаго представленъ древнимъ и усталымъ старцемъ. Жизненныя силы покинули его дряхлые члены. Рядомъ съ нимъ опирается на клюку старуха Ева, съ лицомъ, покрытымъ морщинами, и съ поблекшей грудью. На другомъ концѣ картины, въ pendant къ этой группѣ, стоятъ: молодой, сильный, какъ атлетъ, парень, и здоровенная дѣвка, полныя груди которой тѣснятъ покровъ. Піеро наглядно выразилъ тутъ противоположность старости и молодости, упадка и силы, умиранія и вѣчно возобновляющагося зачатія. „Вѣчность движенья, смерть и рожденье, ткань бытія".—Піеро—представляется какимъ-то Духомъ Земли. Изъ картины его доносится тотъ стихійный вопль, который Милле называлъ „le cri de la terre". Неба Піеро не зналъ. Земля была для него всекормящей матерью. Хлѣбъ зрѣетъ, взрытыя поля дымятся, всюду разстилаются жирныя пашни и колыхающіяся нивы, и человѣкъ, нерасторжимо связанный со всѣмъ этимъ, приросшій къ почвѣ, грузный и приземистый, живетъ великою, одною общею всему міру животною жизнью. Для Піеро земля не была станціей на пути къ небу.—Созданный изъ глыбы земли, изъ нея взятый, онъ въ нее превращается. Любимѣйшими его мотивами поэтому были оперщіеся на заступъ крестьяне, люди, обрабатывающіе и удобряющіе землю, заставляющіе ее служить своимъ цѣлямъ. Его плѣняли также типы нубійцевъ, такъ какъ въ ихъ чертахъ отпечатлѣлось первобытное, тяжеловѣсное и полуживотное ихъ прозябаніе. Женщины Піеро походятъ на кормилицъ, для того только и существующихъ, чтобы производить на свѣтъ новыя поколѣнія. Въ противуположность Джентиле, изображавшему тоску по небесной родинѣ, Піероделла Франческа, умбрійскій мужикъ, проповѣдовалъ новое евангеліе о томъ, что нѣтъ никакого без-

смертія внѣ земли, что безсмертны лишь увяданіе и произрастаніе, вѣчное творчество природы.

Самое значительное произведеніе въ этомъ направленіи— его „Мадонна дель Парто", написанная по окончаніи фресокъ въ Ареццо, для кладбищенской часовни въ горной деревушкѣ Вилле-Монтерки. Ангелы отдергиваютъ занавѣсъ, за которымъ стоитъ женщина, указывающая величественнымъ жестомъ на свое благословенное чрево. Піеро не признавалъ непорочнаго зачатія и въ этой кладбищенской капеллѣ написалъ символъ жизни, изобразилъ Мадонну не дѣвственницей, а Кибелой, прародительницей рода человѣческаго, сдѣлалъ ее какимъ-то воплощеніемъ „La terre" Золя. Смерти, отрицающаго начала въ мірѣ, онъ тоже не признавалъ; и даже въ фрескахъ въ Ареццо, гдѣ тема прямо требовала этого, онъ не изобразилъ распятія, въ фрескѣ же въ Санъ-Сеполькро, написалъ не распятаго, а воскресшаго Христа: у саркофага лежатъ спящіе воины, неподвижные, точно сросшіеся съ землею; мощный-же Духъ Земли въ торжественномъ спокойствіи поднимается изъ темной могилы; вокругъ стоятъ оголенныя деревья съ пробивающейся на нихъ кое-гдѣ весенней сочной зеленью.

Его позднѣйшія произведенія служатъ дальнѣйшимъ подтвержденіемъ его міровоззрѣнія. „Крещеніе Христово", въ Лондонской Національной Галлереѣ, залито яркимъ дневнымъ свѣтомъ. Голое тѣло Іисуса не тѣлеснаго цвѣта, оно испещрено зеленоватыми рефлексами солнечныхъ лучей, пробивающихся черезъ листву. Фигуры не стоятъ передъ пейзажемъ, а выростаютъ изъ него, точно статуи. Деревья на этой картинѣ гранатовыя — символъ плодородія. Тѣ же самые ангелы, въ видѣ задорныхъ, бѣлокурыхъ дѣвушекъ, какъ и въ „Рождествѣ Христовомъ", встрѣчаются и здѣсь, увѣнчанные красными и бѣлыми розами. На картинѣ въ Брерѣ, изображающей Федериго Урбинскаго, стоящаго на колѣняхъ передъ Мадонной, онъ въ видѣ Мадонны написалъ

умершую въ 1472 году супругу герцога, Баттисту Сфорца, а въ видѣ младенца Христа, маленькаго сына его Гвидобальдо. Въ глубинѣ картины видны церковные своды, фигуры кажутся выпуклыми и окруженными воздухомъ. Въ „Синигаллійской Мадоннѣ“ онъ задался той-же задачей, какъ Питеръ де Хоогъ: часть комнаты освѣщена свѣтомъ изъ окна и рефлексами, часть тонетъ въ полумракѣ. Его любовь къ „nature morte“, проявилась какъ въ этомъ произведеніи, такъ и въ томъ, что онъ первый сталъ писать „пустыя“ архитектурныя композиціи, совсѣмъ безъ фигуръ, какъ напр. тотъ видъ на какую то городскую площадь черезъ роскошныя аркады въ стилѣ Возрожденія, который находится въ Берлинскомъ музеѣ. Въ послѣднихъ его работахъ, впрочемъ, уже нѣтъ прежнихъ ясныхъ прозрачныхъ красокъ; по нимъ разлитъ зеленовато-желтый туманъ, объяснимый болѣзнью глазъ, которой Піеро сталъ страдать на старости лѣтъ. Странная иронія судьбы, что какъ разъ тотъ человѣкъ, который видѣлъ такъ много свѣта, долженъ былъ ослѣпнуть.

---

11. Зарницы.

Кажется, какъ будто многіе десятки лѣтъ отдѣляютъ Піеро отъ Джентиле и Фіезоле. Въ немъ исчезъ всякій слѣдъ средневѣковаго чувства, всякій намёкъ на церковное благочестіе. Одни художники занимались лишь разрѣшеніемъ техническихъ задачъ и, должно быть, съ насмѣшкою относились къ Фіезоле, принимая его святость за мелодраматическую исповѣдь передъ публикой; другіе, хоть и не превращали живопись въ науку, зато передѣлывали всю Библію на свѣтскій ладъ. Сюжеты изъ священнаго писанія служили имъ лишь предлогомъ для картинокъ нравовъ и модъ и никому уже не приходило въ голову подчинять живопись религіи, утолять ею духовную жажду.



Рожеръ Ванъ-деръ-Вейденъ. Распятіе.

Музей въ Вѣнѣ.

Но могло-ли такое искусство надолго оставаться единовластнымъ? Положимъ, высшіе слои общества были заражены свѣтскимъ духомъ, а художники придерживались горой программы искусства для искусства, но вѣдь по прежнему существовалъ народъ, который требовалъ иной пищи, искалъ въ картинахъ назиданія и утѣшенія, хотѣлъ быть потрясаемъ ими. Въ отвѣтъ на эту потребность, въ серединѣ столѣтія, въ противоположность свѣтской и научной живописи, появилась народная. Глухо и грозно, въ народной средѣ подготовлялась религіозная реакція. Лишь немногіе годы отдѣляли Рожэра-ванъ-деръ-Вейдена отъ Фіезоле, но Фіезоле стоялъ въ концѣ одного направленія въ искусствѣ, а Рожэръ въ началѣ другого. Рожэръ не имѣетъ ничего общаго съ мягкою, нѣсколько чуждой мысли и флегматичною святостью среднихъ вѣковъ. Напротивъ его искусство было первымъ раскатомъ грома передъ бурей, первымъ ударомъ землетрясенія, поколебавшаго весь міръ.

Положимъ, этого нельзя сказать про послѣднія картины мастера, въ которыхъ Рожэръ-ванъ-деръ-Вейденъ превратился въ мягкаго и склоннаго къ примиренію художника, нѣсколько даже приблизившагося къ школѣ ванъ-Эйковъ. Его произведенія: „Миддельбургскій алтарь“ и „Св. Лука, пишущій Богоматерь“, исполнены спокойствія и тишины, пейзажи на нихъ выписаны съ миніатюрною точностью. Если-же вторая мюнхенская картина, приписываемая ему: „Поклоненіе волхвовъ“ дѣйствительно его, а не Мемлинга, то это свидѣтельствовало-бы даже, что въ концѣ жизни Рожэръ достигъ придворнего лоска. Костюмы здѣсь элегантны и кокетливы, жесты по рыцарски-непринужденны. Пейзажъ въ глубинѣ, съ мемлинговскимъ всадникомъ, ѣдущимъ на бѣлой лошади по пустынной улицѣ, доказывалъ бы, что Рожэръ былъ первымъ интимнымъ нидерландскимъ пейзажистомъ.

Но при имени Рожэра не припоминаются такія сдержанныя, благородныя произведенія, а наоборотъ большіе, широко-

раскрытые глаза, слезы, текущія по впалымъ щекамъ, судорожно сжимающіяся или съ мольбою простирающіяся къ небу руки,— жалостные, дикіе и полные паѳоса образы.

Янъ ванъ-Эйкъ не заботился о труждающихся и обремененныхъ, онъ обращался къ богатымъ людямъ, которые требовали отъ искусства лишь наслажденій, а не душевнаго потрясенія. Для него все превращалось въ пестрыя, блестящія картины. Его интересовали яркіе цвѣты, платья, переливающіяся роскошными красками. Онъ любилъ одно лишь радостное пасхальное настроеніе.

Рожэръ, городской живописецъ Брюсселя, обращался къ народу съ громовыми словами ветхозавѣтныхъ пророковъ и его единственной темой были страданія Іисуса Христа. На его картинахъ только и видишь изможденныхъ людей, съ неподвижными взорами и покраснѣвшими отъ слезъ глазами, толпящихся съ рыданіемъ вокругъ креста, Марію, падающую въ обморокъ, и апостоловъ, взывающихъ къ небу съ воплемъ отчаянія, или еще Мадонну въ видѣ истомленной горемъ матроны, окаменѣвшую отъ горя и держащую на колѣнахъ истерзанный исхудалый трупъ своего сына. Также любилъ онъ изображать „Страшный судъ“: въ отверстомъ небѣ—Христа, призывающаго къ себѣ избранниковъ и предающаго грѣшниковъ вѣчнымъ мукамъ.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ не прибѣгалъ къ средневѣковому золотому фону, но писалъ пейзажи, онъ и въ нихъ подчеркивалъ настроеніе дѣйствующихъ лицъ; такъ напр. въ „Погребеніи Христовомъ“—вокругъ высятся крутыя, разорванныя, выростающія изъ пустынныхъ пропастей, скалы, и вся природа кажется такой же окаменѣлой и окоченѣлой, какъ самый трупъ Спасителя.

Многое въ картинахъ Рожэра намъ кажется форсированнымъ, потому что мы не знаемъ теперь такихъ страданій. такихъ взрывовъ горя; все это изступленіе представляется намъ утрировкой и гримасой,—но стоитъ вспомнить какъ

театрально и пусто изображались тѣ-же сцены позднѣйшими художниками, чтобъ оцѣнить стихійную мощь и первобытную силу этихъ произведеній. Точно ихъ создалъ не одинъ человѣка, а цѣлый народъ. Какъ нѣкогда толпа нуждалась въ panem et circenses, такъ теперь она требовала религіи,—не съ мольбою и смиреніемъ, а съ угрозою, готовая къ возстанію, и Рожэръ передалъ вполнѣ это настроеніе своей эпохи. Съ такимъ трагизмомъ, живопись не выражалась ни до, ни послѣ него, и такое искусство неизбѣжно должно было производить потрясающее впечатлѣніе на современниковъ. Точно обрушилась лавина.

Вліяніе Рожэра не ограничилось однимъ только Сѣверомъ. Путешествіе, предпринятое этимъ набожнымъ художникомъ на Югъ, по поводу празднованія юбилея 1450 года въ Вѣчномъ Городѣ, имѣло большое значеніе и для итальянскаго искусства. Козимо де Медичи заказалъ ему тотъ алтарь со святыми-патронами дома Медичи, который нынѣ находится во Франкфуртѣ. Уже этотъ одинъ фактъ свидѣтельствуетъ, что въ Италіи, къ тому времени, снова возникли религіозныя потребности, удовлетворить которыхъ научно-свѣтская живопись не была въ состояніи.

Но спрашивается, какое внѣшнее событіе могло повліять на это внезапное пробужденіе церковнаго духа? Не вызвалъ-ли этотъ переворотъ святой Антонинъ своими проповѣдями? Крайне замѣчательно, что, въ тѣ-же годы, старикъ Донателло, увлекшійся когда-то классичностью въ Римѣ, вдругъ превратился въ необузданнаго мастера стиля baroque: въ его падуанскихъ изваяніяхъ слышится тотъ-же пронзительный вопль отчаянія, какъ и въ картинахъ Рожэра, и не менѣе замѣчательно, что вся падуанская школа проникласъ тогда тѣмъ же настроеніемъ. Картины Грегоріо Скіавоне и Марко Дзоппо ничего не имѣютъ общаго съ веселымъ и поверхностно-свѣтскимъ характеромъ фра Филиппо и Гоццоли. Они являются несомнѣнными порожденіями того же духа,

который царитъ въ барельефахъ Донателло и въ „Pieta“ Рожэра. Мадонна возсѣдаетъ на каменномъ престолѣ строгая, неприступная, высокомѣрно-гордая; исхудалые суровые подвижники, съ мрачными, грозными лицами, обступаютъ ее. Умеръ міръ. Ничего болѣе не зарождается и не ростетъ, не цвѣтетъ и не благоухаетъ. Всюду лишь голыя скалы и темныя пещеры. Обнаженныя деревья мерзнутъ и простираютъ свои высохшія вѣтви къ небесамъ. Людямъ стало холодно на землѣ. Ихъ снова повлекло къ согрѣвающимъ лучамъ неба. Отъ картинъ этихъ художниковъ вѣетъ суровымъ и морознымъ, аскетическимъ сѣвернымъ духомъ. Еще рѣзче сказываетя это настроеніе въ произведеніяхъ феррарскихъ художниковъ.

Самая мѣстность, гдѣ лежитъ Феррара, скорѣе похожа на сѣверныя страны, чѣмъ на Италію. Монотонная и пустынная плоская равнина разстилается подобно грандіозной и строгой Нирванѣ, поражая человѣческій духъ, полной отупѣнія, религіозной дремотой. Небольшія пашни отдѣлены одна отъ другой уродливо-изогнутыми голыми тутовыми деревьями, а между ними вьются тощіе виноградники. Неуклюжее палаццо Скифанойа, за красными стѣнами котораго разыгрались всѣ кровавыя трагедіи, разсказанныя Байрономъ, возвышается высокомѣрно и мрачно. Въ самомъ городѣ по сторонамъ казенныхъ прямолинейныхъ улицъ выстроились темные кирпичные дворцы однообразнаго строгаго мрачнаго стиля.

Понятно, что въ этомъ суровомъ сѣверномъ городѣ Рожэръ могъ, по дорогѣ въ Римъ, встрѣтить сочувственный пріемъ. Дѣйствительно, Ліонелло д'Есте, другъ Пизанелло, заказалъ ему триптихъ „Снятія со креста“ (средняя часть теперь въ Уффиціяхъ), и съ момента появленія этого произведенія суровое, угловатое искусство Рожэра рѣшительно стало вліять на характеръ феррарской живописи. Что касается техники, феррарскіе художники получили свое художественное образованіе у падуанскаго живописца Скварчіоне, а Піе-

ро-делла-Франческа, жившій одно время при дворѣ Ліонелло, пробудилъ въ нихъ вкусъ къ свѣтло-сѣрому колориту и любовь къ далекимъ пейзажамъ, среди которыхъ, такъ-же какъ на его картинахъ, фигуры выростали подобно статуямъ. Рожэръ ванъ-деръ-Вейденъ прибавилъ къ этимъ даннымъ суровую черту нидерландскаго аскетизма.

Чрезвычайно характеренъ, для средневѣковаго духа феррарскаго искусства, главный памятникъ этой школы — циклъ фресокъ въ палаццо Скифанойа. Тема ихъ, „Двѣнадцать мѣсяцевъ", дала возможность художникамъ изобразить полевыя работы, охоты и политическія событія. Въ особенности значителенъ, какъ первая въ исторіи искусства рабочая картина (Arbeiterbild), „Мартъ", на которомъ среди пейзажа представлены женщины, занятые пряжей. Авторъ этой фрески, Франческо Косса, написалъ и знаменитую „Осень" (теперь въ Берлинской галлереѣ), благодаря которой имя его сдѣлалось въ наши дни однимъ изъ самыхъ популярныхъ всего кватроченто. Эта крестьянка, стоящая одна среди поля, съ подобраннымъ платьемъ, съ заступомъ и киркой въ рукахъ, и спѣлымъ виноградомъ за плечами, и оглядывающаяся на свою деревню, является гордымъ олицетвореніемъ работы. Отъ этой картины вѣетъ запахомъ земли, такъ же какъ и отъ произведеній Піеро-делла-Франческа, но не нужно забывать, что феррарскій художникъ гораздо болѣе тяготѣлъ къ среднимъ вѣкамъ, нежели умбріецъ. Эту осень, можно разсматривать какъ одно изъ тѣхъ аллегорическихъ изображеній мѣсяцевъ, которыя встрѣчались въ средневѣковыхъ календаряхъ. Вѣдь изобразили-же въ фрескахъ палаццо Скифанойа феррарскіе художники даже средневѣковое повѣріе, что звѣзды управляютъ человѣческою судьбой.

Кромѣ такихъ аллегорій, эти мастера писали съ аскетическою строгостью и почти гримасирующимъ паѳосомъ исключительно сцены плача надъ тѣломъ Господнимъ или изображали Царицу Небесную, возсѣдающую на престолѣ. Въ

феррарскихъ картинахъ только и видишь тощихъ, безобразныхъ, костлявыхъ старцевъ и изстрадавшихся матронъ. Ни одна итальянская школа не подходила такъ близко къ натурализму Рожэра, ни одна изъ нихъ такъ не любила безжалостно-рѣзкія линіи, мозолистыя руки и изнуренныя фигуры, какъ феррарская. Но, благодаря именно своему одностороннему и характерному величію, картины этой школы производятъ и теперь еще сильнѣйшее впечатлѣніе. Излюбленныя краски феррарскихъ художниковъ лимонная желтая, синяя и красная киноварь--своимъ кричащимъ сопоставленіемъ только увеличиваютъ странную пряность и архаическую торжественность этихъ картинъ.

„Pieta“ Козимо Туры, въ Луврѣ,—грандіозная по своему дикому, варварскому паѳосу вещь; его „Мадонна“, въ Берлинѣ блеститъ и сверкаетъ, какъ византійская мозаика. Сѣнь трона покоится на хрустальныхъ колонкахъ, вокругъ размѣщены золоченые бронзовые барельефы и яркая мозаика. У подножья трона неподвижно стоятъ костлявые, сосредоточенно-фанатическіе святые, облаченные въ пестрыя изумрудно-зеленыя, ярко-красныя и желтыя ризы. Еще у Эрколе деи Роберти, хотя онъ и принадлежалъ къ болѣе молодому поколѣнію, мы видимъ тотъ-же суровый, строго-архаичный стиль. Вазари, описывая его „Страсти Господни“ (въ церкви Санъ-Петроніо въ Болоньѣ), говоритъ только о падающей въ обморокъ Маріи и о плачущихъ, искаженныхъ горемъ лицахъ. Самое знаменитое произведеніе Эрколе въ Германіи--святой Іоаннъ Креститель берлинскаго музея, страшный высохшій скелетъ, стоящій точно статуя среди грандіозно-сумрачнаго пустыннаго пейзажа, освѣщеннаго какимъ-то краснымъ заревомъ. Въ этихъ картинахъ отразились взгляды, которымъ принадлежала будущность. Сквозь нихъ, вдали, видишь того, кто былъ призванъ стать Лютеромъ Италіи. Глядя на картины феррарцевъ, понимаешь, почему именно Феррара произвела на свѣтъ угрюмаго доминиканца Саво-

наролу. Однако, пока религіозная реакція еще не наступила вполнѣ, другая сила -сила античнаго міра—была могущественнѣе, нежели христіанство.

12. Мантенья.

До тѣхъ поръ античное искусство имѣло мало вліянія на художественное творчество кватроченто. Слово „ренессансъ"— въ смыслѣ возрожденія античнаго міра—скорѣе подходило-бы даже къ треченто, такъ-какъ тогда Петрарка, пылая энтузіазмомъ къ древности, ознакомилъ соотечественниковъ съ ея сокровищами, тогда Кола Ріенци мечталъ о возстановленіи величія древняго Рима, тогда Боккаччіо создалъ свою genealogia deorum и тѣ пикантныя новеллы, въ которыхъ царитъ чисто-языческій балагурный духъ. Тогда-же возродилась древность и въ произведеніяхъ искусства. Архитектура такъ называемаго романскаго стиля, придерживавшаяся античныхъ оригиналовъ, достигла (въ баптистеріи и церкви Санъ Миніато во Флоренціи, въ соборѣ, баптистеріи и „падающей башнѣ" въ Пизѣ) вполнѣ эллинской чистоты. Пизани—отецъ и сынъ—добивались въ скульптурѣ классической красоты. Джотто далъ античнымъ формамъ новую жизнь въ живописи, одушевивъ ихъ строгія линіи христіанскимъ содержаніемъ. Едва-ли было когда либо христіанское искусство такъ проникнуто античнымъ духомъ, какъ именно въ то время, когда авторъ „Тріумфа смерти" писалъ своихъ голыхъ купидоновъ, а Лоренцетти создавалъ фрески, на которыхъ многія фигуры какъ будто прямо перенесены съ помпейскихъ стѣнъ.

Напротивъ въ началѣ кватроченто античный міръ игралъ очень скромную роль въ развитіи искусства. Совѣтъ Леона-Баттиста Альберти художникамъ, замѣнять античныя формы самостоятельнымъ изученіемъ природы, прямо даже указываетъ на перемѣнившееся отношеніе къ древности.

Только любовь къ античнымъ деталямъ осталась со временъ XIV вѣка у художниковъ кватроченто. Какъ въ фрескахъ Джотто встрѣчаются: колонна Траяна, ассизскій храмъ Минервы, кони санъ-Марко и фигуры Побѣды, съ пальмовыми вѣтками въ рукахъ, такъ на картинахъ художниковъ XV вѣка попадаются античныя постройки и орнаменты. Живописцы стали придавать своимъ архитектурнымъ фонамъ античный характеръ даже гораздо раньше того, какъ зодчество начало подражать древности. Особенно любили живописцы пользоваться античными, веселящими глазъ, орнаментами: пальметками, розетками, рогами изобилія, извилинами, гирляндами, триглифами, канделябрами, трофеями, урнами и декоративными фигурами сфинксовъ, сатировъ и сиренъ. Въ нишахъ ставились античныя статуэтки Эроса и Венеры, а маски, бюсты и медальоны съ портретами императоровъ размѣщались въ огромномъ количествѣ всюду, кстати и некстати. Художники радовались античнымъ деталямъ, какъ дѣти новымъ игрушкамъ, и при всякой возможности пользовались ими, но дальше шутливаго отношенія къ классическимъ формамъ они не шли. Напротивъ, ничто такъ не удаляется отъ простоты античныхъ линій, какъ статуи Донателло съ ихъ рѣзко-характерными типами, костлявыми членами и произвольными складками драпировокъ. Ничто меньше не походитъ на классичность, какъ барельефы Гиберти съ ихъ чисто живописными перспективами. Такъ же мало имѣютъ въ себѣ чего-либо античнаго, по типамъ, костюмамъ, осанкѣ и групировкѣ, произведенія Учелло, Кастаньо, Фра-Филиппо и Гоццоли.

Лишь со второй половины XV вѣка античныя формы начинаютъ пріобрѣтать стилистическое вліяніе на искусство. Маленькій городокъ Падуя былъ нетолько родиною святого Антонія, но и родиною Тита Ливія. Когда въ 1413 году открыта была могила, въ которой будто бы покоился прахъ знаменитаго историка, всѣ падуанцы, и даже простонародье, почувствовали въ себѣ какую-то связь съ античнымъ міромъ



Андреа Мантенья. Тріумфъ Цезаря. Фрагментъ.

Замокъ Гэмптонъ-Кортъ.

и съ тѣхъ поръ падуанцы становятся извѣстными своей страстью къ собиранію остатковъ древности. Типичный представитель своего времени и своего города,—кардиналъ Скарампи, іерархъ, который гордился главнымъ образомъ тѣмъ, что ему принадлежала падуанская арена, и который былъ самымъ ярымъ поклонникомъ античнаго міра,— строилъ акведуки на подобіе римскихъ и, при помощи Циріака Анконскаго, составилъ великолѣпную коллекцію греческихъ камей.

Параллельнымъ явленіемъ въ живописи былъ Франческо Скварчіоне, который даже отправился въ Грецію повидать прославленныя произведенія древняго искусства, снялъ тамъ многочисленные гипсовые слѣпки и составилъ богатое собраніе бюстовъ, статуй, барельефовъ и архитектурныхъ фрагментовъ, очень пригодившееся затѣмъ для открытой имъ академіи. Однако въ его собственныхъ произведеніяхъ видно лишь слабое вліяніе античнаго искусства.

Равнымъ образомъ считать великаго ученика Скварчіоне, Андреа Мантенью, исключительнымъ приверженцемъ античнаго міра невѣрно. Въ исторіи итальянскаго искусства онъ представляется какой-то грандіозной скалой, такъ же, какъ Піеро делла Франческа—земляной глыбой. Въ дни своей юности Мантенья пасъ овецъ. Джотто, Кастаньо, Сегантини и онъ,—это четыре великіе пастуха въ исторіи искусства. Изъ произведеній Мантеньи также вѣетъ рѣзкимъ альпійскимъ воздухомъ. Его картины одной породы съ гранитомъ Эвганейскихъ утесовъ.

Взгляните только на портретъ Мантеньи. Въ этомъ изображеніи великаго падуанца характерно уже то, что онъ не писанъ красками, какъ портреты другихъ художниковъ кватроченто. Мастеръ, создававшій этотъ бюстъ, понялъ, что бронза единственный подходящій матеріалъ для Мантеньи. Какая мощь и сила воли, какая непоколебимая энергія выражена въ этихъ чертахъ! Мантенья не былъ нѣжнымъ

и мягкимъ, онъ былъ жестокимъ, желѣзнымъ и мститель-нымъ человѣкомъ. Его дружба со Скварчіоне, взявшемъ его маленькимъ мальчуганомъ на воспитаніе, вскорѣ перешла въ непримиримую вражду, а въ своихъ позднѣйшихъ отношеніяхъ къ герцогу Гонзагѣ, онъ ни разу не измѣнилъ своему непокорному, упрямому характеру: его письма къ нему полны ѣдкими и колкими словами и между ними поминутно возникали раздоры. Съ простыми смертными онъ также не могъ ужиться: вѣчно затѣвалъ процессы, подавалъ на всѣхъ жалобы и въ преслѣдованіи враговъ не зналъ пощады. Никто не выходилъ цѣлымъ изъ столкновенія съ нимъ. Этотъ неуживчивый, суровый и жестокій характеръ вполнѣ отразился въ нѣкоторыхъ типичныхъ особенностяхъ его картинъ, напр. въ зубчатыхъ рѣзкихъ сіяніяхъ или въ неподвижной древесной листвѣ, имѣющей такой угловатый, острый видъ, что, кажется, можно объ нихъ уколоться до крови. Искусство Мантеньи походитъ на садъ, окруженный плотной стѣной, въ которомъ наставлены желѣзные капканы; оно звучитъ какъ пронзительный ударъ меча по бронзовому щиту. Эта жесткость, чуждая нѣжности, ласки и чего-либо примиряющаго, составляетъ односторонность, но и величіе Мантеньи. Le style c'est l'homme.

Художникъ съ бронзовою головой, съ каменнымъ, увѣреннымъ взоромъ, создалъ въ своихъ картинахъ людей по своему образу и подобію. Закованные въ желѣзные панцыри, они походятъ на сказочныхъ великановъ, а мускулистыя ихъ спины и жилистыя крѣпкія ноги кажутся высѣченными скульпторомъ. Тѣло ихъ напряжено, какъ натянутый лукъ; выраженіе ихъ лицъ такое же угрюмое и замкнутое въ себѣ, какъ на бюстѣ ихъ творца, и рѣзкія складки идутъ отъ выдающихся скулъ внизъ ко рту. Мимика Мантеньи жесткая, полная крутыхъ изгибовъ и рѣзкая, точно всѣ на его картинахъ застигнуты какимъ-то магическимъ словомъ врасплохъ, въ моментъ порывистаго движенія, и вдругъ окаменѣли. Даже

одежды, сдѣланныя изъ мягкихъ матерій, кажутся у него стальными, въ особенности же похожи на металлъ застылыя, топорщущіяся мантильки, такъ часто встрѣчающіяся на его герояхъ. Говорятъ, что, съ цѣлью получать излюбленныя имъ острыя, вытянутыя складки, онъ употреблялъ для драпировокъ жесткую бумагу, смазанную клеемъ, можетъ быть еще охотнѣе онъ изготовилъ бы себѣ модели изъ жести. Бронзовый стиль его рисунка отразился и на краскахъ: вслѣдствіе того, что все представлялось ему въ какомъ-то желѣзномъ видѣ, онъ и краскамъ придавалъ металлическій оттѣнокъ. Даже тѣ фигуры, которыя писаны имъ съ натуры, походятъ на бронзовыя статуи, и складки ихъ одеждъ отливаютъ металлическимъ блескомъ полированной бронзы.

Въ выборѣ деталей сказалась та же склонность Мантеньи къ металлической жесткости. Его закованные въ бронзовыя латы воины, задрапированные въ каменныя складки святые исключительно окружены сверкающими и твердыми предметами, какъ-то: шлемами, свинцовыми кружками, панцырями, зубчатыми лучистыми сіяніями, гвоздями и проч. Прежніе художники изображали ореолы святыхъ легкими и эфирными— Мантенья превратилъ ихъ въ тяжелыя, блестящія, мѣдныя тарелки. Головки серафимовъ, витающихъ вокругъ божественныхъ видѣній, лишь слегка намѣченныя у другихъ мастеровъ, у него имѣютъ видъ терракотовыхъ бюстиковъ Луки делла Роббіа, повисшихъ въ воздухѣ. На „Воскресеніи Христовомъ“, позади Спасителя — лучистое сіяніе, съ зубчатыми, острыми, какъ бритва, краями. На гравюрѣ, изображающей распятіе, къ кресту прибита толстыми гвоздями надпись I. N. R. I., а на первомъ планѣ лежитъ тяжелая, дубовая дверь, окованная въ заржавленное желѣзо. Часто для усиленія металлическаго впечатлѣнія онъ всюду разбрасываетъ вазы и урны, мѣдную посуду и золотыя монеты.

Самое грандіозное, что создано Мантеньей, это его пейзажъ, такой же бронзовый, какъ и все прочее. Его люди не могли

бы жить на обыкновенной землѣ, имъ нуженъ былъ такой же застывшій и величественный міръ, какъ они сами, и Мантенья выдумалъ его для нихъ. На его картинахъ нѣтъ ни садовъ, ни луговъ, ни зелени, ни цвѣтовъ. Кажется, точно съ поверхности земли содранъ верхній слой. Всюду видишь однѣ только эрратическія глыбы, высохшія деревья и кустарники, камни и песчаныя дороги. На горахъ торчатъ грозные замки, съ свинцовыми крышами, или мрачные города, окруженные высокими, неприступными стѣнами. Растительность вымерла, а на первомъ планѣ громоздятся острыя грифельныя скалы, съ зіяющими пещерами. Мантенья навѣрное видѣлъ такія мѣстности въ дѣйствительности; на основаніи этюдовъ, сдѣланныхъ имъ въ Эвганеяхъ, изобразилъ онъ „Снятіе со креста" среди трахитныхъ каменоломней, а для „Поклоненія волхвовъ" избралъ пещеру изъ лавы, находящуюся въ сосѣдствѣ съ крутыми вулканическими скалами. Но иногда онъ совсѣмъ по своему пересоздавалъ природу; такъ у него встрѣчаются гигантскіе кораллы, неизвѣстные ни одному минералогу, а въ „Мадоннѣ делла Петріера", онъ увеличилъ маленькій сталактитъ до колоссальныхъ размѣровъ. Каменотесы, на этой послѣдней картинѣ, занятые въ каменоломнѣ обработкою большихъ гранитныхъ глыбъ, помѣщены очевидно только для того, чтобы еще болѣе подчеркнуть каменный стиль этого произведенія. Съ этой же цѣлью, въ другихъ картинахъ, Мантенья любилъ изображать бѣлѣющія сухой пылью дороги, вьющіяся спиралями вокругъ холмовъ и производящія впечатлѣніе, точно съ земли содрана кожа и обнаженъ ея бѣлый каменный скелетъ.

Такъ же относится Мантенья и къ растеніямъ. Въ особенности любитъ онъ изображать виноградъ, съ лозами и листьями, который однако выходитъ у него такимъ же жесткимъ и неправдоподобнымъ, какъ тѣ имитаціи, которыя дѣлаются теперь: ягоды изъ стекла и листья изъ жести. Деревья, требующія большей стилизаціи, кажутся точно одѣ-

тыми въ тяжелыя желѣзныя брони. Ихъ стальные листья очевидно не шелохнутся и отъ бури, а ихъ зубчатые иглистые сучья, торчатъ въ воздухѣ, точно копья. Травы и цвѣты, ростущіе на каменистой почвѣ, такіе же жесткіе и кристаллическіе, какъ окаменѣлыя растенія. Можно подумать, что они сдѣланы изъ цинка и обрызганы купоросомъ и свинцовыми бѣлилами, или только что вымазаны зеленой бронзой, отливающей бѣлыми стальными рефлексами. Даже воздухъ и небо кажутся у Мантеньи каменными: мягкія, въ дѣйствительности нѣжныя и неосязаемыя, облака получили у него твердыя грани и представляются тяжелыми скульптурными массами. Это не случайно, что какъ разъ художникъ, искавшій съ наибольшимъ упорствомъ ясности формъ, былъ первымъ, овладѣвшимъ техникой гравюры на мѣди, потому не случайно, что никакой другой художественный способъ не даетъ возможности лучше передавать выпуклость предметовъ и опредѣленнѣе обозначать контуры.

Если, говоря о такомъ геніи, какъ Мантенья, вообще позволительно искать внѣшнихъ вліяній, то окажется, что единственныя рѣшительныя впечатлѣнія, въ дни его юности, были отъ падуанскихъ работъ Донателло. На его глазахъ была создана конная статуя Гаттамелаты и барельефы главнаго алтаря, и очень можетъ быть, что Мантенья и лично зналъ ихъ творца. Во всякомъ случаѣ, великій флорентіецъ имѣлъ своего замѣчательнѣйшаго послѣдователя не среди скульпторовъ, а именно въ лицѣ живописца Мантеньи. Первыя художественныя произведенія, которыми могъ любоваться юноша, были тѣ бронзовыя статуи и барельефы, и его вкусъ, воспитанный на бронзовой скульптурѣ, направилъ его и въ живописи къ достиженію пластическаго впечатлѣнія: живопись представлялась ему какъ бы заключающей въ себѣ и пластику. Наряду съ Донателло, его наставникомъ былъ Паоло Учелло, пріѣзжавшій въ свитѣ великаго скульптора въ Падую и расписавшій тамъ палаццо Витали-

ани. Заразившись его примѣромъ, Мантенья отдался изученію перспективной науки, которую онъ и обогатилъ впослѣдствіи чрезвычайно важными открытіями. Наконецъ сходство его „Воскресенія Христова“ (находящагося въ Турѣ) съ фрескою Піеро-делла-Франческа въ Санъ-Сеполькро, его стремленія къ пленэризму въ „Легендѣ св. Христофора“, равно какъ и разныя перспективныя задачи, которыми онъ задавался уже въ первыхъ своихъ вещахъ, свидѣтельствуютъ, что онъ въ раннемъ возрастѣ ознакомился съ произведеніями Піеро.

Все это выразилось въ первомъ-же капитальномъ трудѣ его, въ знаменитыхъ фрескахъ Эремитанской церкви въ Падуѣ, написанныхъ имъ съ 1453 по 59 годъ, слѣдовательно. когда ему еще не было тридцати лѣтъ. Сразу бросается въ глаза, что Мантенья въ этихъ произведеніяхъ стремился къ перспективной иллюзіи, которой онъ и добился посредствомъ остроумнаго размѣщенія фигуръ и тѣмъ, что нарисовалъ фигуры въ плафонномъ сокращеніи такъ, какъ онѣ, дѣйствительно, должны были бы представляться на той высотѣ. на которой онѣ написаны, для стоящаго внизу зрителя.

Глубокое знаніе перспективы помогло ему впослѣдствіи въ плафонѣ камеры дельи Спози въ мантуанскомъ Кастелло ди Корте достичь еще болѣе разительнаго эффекта. Онъ перенесъ въ плафонную живопись принципы Учелло и на потолкѣ удивительно удачно изобразилъ видъ на небо, черезъ колодезообразное отверстіе, у краевъ котораго сгруппированы амуры, и этимъ сдѣлался родоначальникомъ длиннаго ряда художниковъ, блиставшихъ въ плафонной живописи, самые геніальные среди которыхъ были: Корреджіо, Веронезе и Тіеполо.

Точно также Мантенья опередилъ на два столѣтія всю исторію живописи въ своихъ сложныхъ портретахъ, укращающихъ стѣны этой залы. Въ прежнія времена художники ограничивались тѣмъ, что помѣщали изображенія жертвователей на церковныхъ образахъ; Кастаньо затѣмъ создалъ

первые отдѣльные портреты въ натуральную величину; наконецъ Мантенья въ этихъ полужанровыхъ сценахъ изъ жизни семейства Гонзага далъ первыя самостоятельныя портретныя группы и, такимъ образомъ, явился предшественникомъ Тинторетто и, косвеннымъ образомъ, знаменитыхъ „Регентскихъ собраній“ голландской школы XVII вѣка.

Однако наибольшее значеніе для искусства кватроченто имѣло его отношеніе къ классической древности. Чрезвычайно характерно, что мастеръ, создавшій бюстъ Мантеньи, представилъ его героемъ античнаго міра, въ лавровомъ вѣнкѣ и съ длинными кудрями. Мантенья дѣйствительно является потомкомъ героическаго античнаго времени, какимъ-то вновь родившимся эллиномъ. Провидѣніе какъ будто на то только и создало Скварчіоне, чтобы подъ его руководствомъ выработался Мантенья, такъ какъ лишь послѣдній оживилъ и одухотворилъ то, къ чему не особенно талантливый его учитель тщетно стремился всю жизнь. Находясь въ постоянномъ общеніи съ падуанскими гуманистами, Андреа проникся глубокимъ знаніемъ античнаго міра, такъ же какъ въ XIX вѣкѣ Менцель—эпохой Фридриха Великаго. Съ увлеченіемъ антикварія и съ научною строгостью археолога собиралъ онъ разные остатки древности: монеты, надписи, мраморныя изваянія и бронзу, — желая воскресить въ своемъ представленіи полную картину далекаго времени. Онъ старался изучить во всѣхъ деталяхъ античные костюмы и вооруженіе, не находилъ себѣ покоя, пока не узналъ съ достовѣрностью какія были у древнихъ римлянъ лошадиныя уздечки или что они носили на ногахъ и, дѣйствительно, добился въ концѣ концовъ того, что ему въ точности стала извѣстна вся жизнь древнихъ, начиная отъ архитектурныхъ формъ и кончая одѣяніемъ, утварью и обычаями. Впослѣдствіи, въ Римѣ, онъ освѣжилъ свои познанія и, полный благоговѣйнаго восторга, цѣлые дни проводилъ передъ Траяновой колонной и аркой Тита, зарисовывая съ

ихъ барельефовъ въ альбомъ разныя подробности древняго быта.

Уже его падуанскія фрески производятъ торжественное классическое впечатлѣніе, несмотря на то, что въ нихъ разсказаны житія христіанскихъ святыхъ. Такого строго-эллинскаго характера въ архитектурѣ, среди которой разъигрываются эпизоды легендъ св. Христофора и св. Іоанна, могъ достигнуть лишь мастеръ, выросшій на созерцаніи античныхъ формъ, а передать съ такою археологическою точностью доспѣхи римскихъ легіонеровъ — лишь живописецъ, въ головѣ котораго умѣщалась цѣлая энциклопедія древняго міра. Въ камерѣ дельи Спози Мантенья помѣстилъ знаменитую доску, на которой классическимъ латинскимъ языкомъ и прекрасными классическими буквами (въ родѣ того, какъ въ наше время это дѣлаетъ Штукъ) онъ написалъ имя заказчика и время окончанія своего произведенія. Св. Себастіана онъ изобразилъ привязаннымъ не къ дереву, какъ слѣдовадо бы по традиціи, но къ колоннѣ какой-то античной руины, причемъ тутъ же помѣстилъ написанное по гречески имя его. Этихъ примѣровъ достаточно, чтобъ показать, какъ сильно былъ увлеченъ Мантенья классическою древностью.

Впослѣдствіи, когда Изабелла д'Эсте вступила на мантуанскій престолъ, ему представился случай создать произведеніе, которое онъ самъ, вѣроятно, считалъ своимъ лучшимъ, а именно: „Тріумфъ Цезаря". До сихъ поръ, въ религіозныхъ картинахъ, онъ употреблялъ памятники античнаго искусства лишь въ видѣ деталей, въ данномъ же случаѣ передъ нимъ была дѣйствительно античная тема. Съ помощью матеріаловъ, собранныхъ имъ въ продолженіи десятковъ лѣтъ, ему удалось въ этомъ циклѣ (находящемся теперь въ замкѣ Гэмптонъ-Кортъ въ Англіи) представить полное учености воспроизведеніе античнаго міра, и послѣдующія столѣтія не могли прибавить ничего въ смыслѣ большей точности архе-

ологическихъ деталей и бо́льшаго проникновенія міровоззрѣніемъ древнихъ.

Но не только то было ново, что къ христіанскимъ сюжетамъ, составлявшимъ до тѣхъ поръ единственный матеріалъ художественнаго творчества, мало по малу присоединились античные. Изученіе древняго міра натолкнуло художниковъ вообще на множество новыхъ задачъ. Такъ, напримѣръ, античныя статуи повліяли на то, что художники точнѣе стали изучать нагое человѣческое тѣло и законы его движенія. Уже Піеро делла Франческа сдѣлалъ рѣшительный шагъ впередъ въ возсозданіи нагого тѣла, но не въ характерѣ его искусства было изображать сильныя, рѣзкія движенія. Всѣ его фигуры наоборотъ полны непоколебимаго спокойствія и какъ бы созданы для вѣчности. Ихъ поступь такая же тяжелая, какъ поступь крестьянина, увязающаго въ рыхлой, глинистой, только-что вспаханной землѣ. Мантенья, предпочитавшій изображать людей не на рыхлой землѣ, а среди жесткихъ скалъ, дополнилъ художественное достояніе Піеро новымъ даннымъ, а именно—передачей быстрыхъ и порывистыхъ движеній: онъ былъ первымъ, принявшимся за изученіе нагого тѣла въ движеніи и получающихся при этомъ сокращеній и растяженій мускуловъ. Въ особенности гравюра, на которой онъ представилъ Геркулеса, убивающаго Антея, должна была казаться художникамъ цѣлымъ откровеніемъ.

Такъ-же ясно проглядываетъ вліяніе антиковъ и въ одеждахъ, въ которыя онъ одѣваетъ своихъ дѣйствующихъ лицъ. До сихъ поръ вся вычурность новомодныхъ туалетовъ служила художникамъ неисчерпаемымъ матеріаломъ для изображенія. Для Мантеньи современная одежда не существовала вовсе. Онъ удалилъ всякій шикъ и щегольство, весь тотъ bric à bric, который такъ нравился прежнимъ художникамъ, и замѣнилъ это простымъ античнымъ облаченіемъ, на художественную разработку котораго обратилъ

особенное вниманіе. Піеро делла Франческа также стремился къ этому, но въ творчествѣ Мантеньи исканіе красивыхъ драпировочныхъ мотивовъ составляло характерную черту. Онъ не ограничивался тѣмъ, что ловко набрасывалъ матерію на фигуры, но серьезно слѣдилъ за тѣмъ, чтобы всѣ складки находились въ гармоничномъ и изящномъ соотношеніи между собой, иначе говоря, былъ занятъ той же задачей, которую съ такимъ неподражаемымъ совершенствомъ разрѣшили античные ваятели. Уже въ одномъ изъ его первыхъ произведеній, въ „Святомъ Евфиміи", въ миланской Брерѣ, драпировки такъ прекрасны, какъ на лучшихъ античныхъ статуяхъ, а „Парнасъ", въ Луврѣ, написанный имъ по заказу Изабеллы д'Эсте для ея рабочаго кабинета, могъ бы сойти за созданіе Пуссена,—такъ строго выдержанъ въ античномъ духѣ ритмъ танцующихъ музъ, такъ антично-прекрасны складки тонкихъ матерій, граціозно облегающихъ ихъ станы или развѣвающихся по вѣтру. Совершенно новая красота, не имѣющая ничего общаго съ реализмомъ, съ безразличнымъ списываніемъ съ натуры ранняго кватроченто, появляется съ Мантеньей въ искусствѣ, и если сложить все вмѣстѣ, что далъ этотъ художникъ, а именно: результаты, достигнутые имъ въ передачѣ выпуклости предметовъ, созданіе имъ двухъ новыхъ типовъ живописи — плафонной и портретныхъ группъ, двухъ новыхъ областей художественнаго изученія: человѣческаго тѣла въ движеніи и драпировокъ,—то въ немъ увидишь генія, который наряду съ Піеро делла Франческа долженъ былъ рѣшительнымъ образомъ повліять на развитіе молодого поколѣнія.

13. Послѣдователи Мантеньи.

Безъ Мантеньи, Мелоццо да Форли немыслимъ. Однако съ мощью великаго жесткаго и неподатливо-суроваго паду-



Мелоццо да Форли. Сикстъ IV поручаетъ Платину надзоръ за Ватиканской библіотекой.

Фреска въ Ватиканской библіотекѣ.

анца этотъ граціозный и женственный мастеръ ничего не имѣетъ общаго. Соотечественникъ Мелоццо, Піеро делла Франческа, также имѣлъ на него вліяніе и передалъ ему свою тонкость и привлекательность.

Уже въ олицетвореніяхъ „Свободныхъ Художествъ", его первомъ трудѣ, написанномъ въ 1474 году для библіотеки герцога Урбинскаго (теперь въ Лондонѣ), проглядываетъ въ расположеніи фигуръ—эта связь съ великимъ перспективистомъ Піеро. Онъ не прибѣгаетъ къ барельефной композиціи, не ставитъ фигуру Науки слѣва, а ея почитателя справа, но помѣщаетъ тронъ богини посреди картины, вплотную къ заднему фону, а колѣнопреклоненную фигуру юноши—впереди, и усугубляетъ затѣмъ впечатлѣніе глубины, посредствомъ сокращенныхъ въ перспективѣ ступенекъ трона. Кромѣ перспективы, его особенно занимали драпировки. Будучи по натурѣ расположенъ исключительно къ формальной сторонѣ искусства, Мелоццо придалъ такое значеніе расположенію складокъ, которое обрадовало бы самого фра Бартоломео—изобрѣтателя манекена.

Въ своемъ послѣдующемъ произведеніи, въ плафонѣ Лоретскаго собора, онъ, въ первый разъ, попробовалъ разрѣшить поставленную Мантеньей задачу такъ называемой живописи „Disotto-in-su", т. е. видимой снизу вверхъ, и на этотъ разъ ему не удалось справиться съ ней. Его произведенію не хватаетъ легкости, фигуры задыхаются въ своихъ тяжелыхъ облаченіяхъ. Зато въ плафонѣ церкви Санти Апостоли въ Римѣ онъ вполнѣ преодолѣлъ всѣ трудности. По словамъ Вазари, Христосъ и ангелы, изображенные парящими въ эфирѣ, имѣли совершенно правдоподобный видъ, и казалось точно своды церкви только что разверзлись и видно самое небо. Мы теперь, къ сожалѣнію, не можемъ судить о томъ, насколько здѣсь Мелоццо достигъ перспективной иллюзіи, такъ какъ этотъ куполъ въ цѣломъ больше не существуетъ. Но тѣмъ живѣе чувствуешь, по фрагмен-

тамъ его, сохраняющимся въ сакристіи Ватикана, сколько нѣги и пониманія красоты Мелоццо вложилъ въ это произведеніе. Бѣлокурые ангелы, мчащіеся въ божественномъ вихрѣ съ пѣніемъ и музыкою по небу, произвели въ наше время такое впечатлѣніе, въ особенности своими легкими и кругло-развѣвающимися драпировками, что нашлись даже такіе, которые пожелали въ дѣйствительности воспроизвести то, что изобразилъ въ живописи древній мастеръ. Сестры Барисонъ и Лои Фюллеръ приходятся—правда, весьма мірскими—сестрами серафимовъ Мелоццо да Форли.

Вліянія Мантеньи и Піеро делла Франческа соединились снова въ послѣднемъ произведеніи Мелоццо, въ его фрескѣ въ Ватиканской библіотекѣ, которая изображаетъ папу Сикста IV, назначающаго Платину директоромъ своего книгохранилища. Примѣръ мантуанскихъ портретовъ Мантеньи побудилъ и Мелоццо создать въ этой благородной и величественной вещи портретную группу, а перспективная задача, которой онъ задался—изобразить, видимый нѣсколько снизу, залъ съ колоннами, инкрустированнымъ потолкомъ и открытой лоджіей позади—указываетъ на впечатлѣніе, которое на него, вѣроятно, произвела миланская картина Піеро, такъ называемая „Санта Конверсаціоне". Мелоццо въ своемъ Сикстѣ какъ бы указалъ путь будущему искусству и Рафаэль, должно быть, не разъ приглядывался къ этому произведенію, когда сочинялъ свою Аѳинскую школу.

Мантенья нашелъ себѣ послѣдователя и во Флоренціи, (гдѣ онъ жилъ нѣкоторое время въ 1466 году) въ лицѣ великаго литейщика Антоніо Поллаюоло. Мощная статуарная пластичность въ творчествѣ падуанскаго мастера, и въ особенности классическое спокойствіе его драпировокъ, произвели на Антоніо сильнѣйшее впечатлѣніе и онъ создалъ въ фигурахъ пяти „Добродѣтелей" для залы флорентійскаго торговаго суда, серію картинъ какъ бы соотвѣтствующую „Свободнымъ Художествамъ" Мелоццо. Мантенья впрочемъ повліялъ на

него еще болѣе въ другомъ отношеніи. Поллаюоло былъ первымъ послѣдователемъ Мантеньи въ гравюрѣ на мѣди и среди листовъ Поллаюоло въ особенности характерна такъ называемая „Битва нагихъ“. Никто до него не изображалъ съ такою естественностью и съ такимъ совершенствомъ ожесточеніе и порывистость бѣшено-дерущихся людей. Напряженность мышцъ, сложнѣйшія движенія и труднѣйшіе повороты переданы имъ съ неподражаемымъ мастерствомъ. Эта гравюра характерна и для тенденцій живописи Поллаюоло. Слѣдуя во всемъ примѣру Мантеньи, онъ и въ картинахъ добивался анатомической точности. Вазари говоритъ, что „онъ зналъ нагое тѣло лучше, чѣмъ кто-либо изъ его предшественниковъ и изучалъ анатомію за анатомическимъ столомъ; потому-то онъ и былъ первый въ состояніи совсѣмъ вѣрно передавать всевозможныя видоизмѣненія мускуловъ“. Интересъ къ анатоміи руководилъ Поллаюоло даже въ выборѣ сюжетовъ и поэтому въ его живописныхъ произведеніяхъ слѣдуетъ главнымъ образомъ обращать вниманіе на эту сторону. Ему особенно удавались рукопашныя схватки, борющіяся человѣческія тѣла, сплетенныя въ ожесточенномъ напряженіи. Его живописная техника выдаетъ, что онъ бронзовый литейщикъ: онъ любитъ упругія, рѣзко - очерченныя, отливающія металлическимъ блескомъ формы, и весь его стиль такой же твердый и холодный, какъ металлъ. Изъ христіанскихъ сюжетовъ мученичество св. Себастіана могло служить ему отличнымъ предлогомъ для разрѣшенія такихъ проблемъ. Дѣйствительно, св. Себастіанъ въ галлереѣ Питти, ничто иное какъ этюдъ въ натуральную величину нагого юноши съ мощными, точно вылитыми изъ бронзы формами: голова сокращена, мускулы вздуты, набедренная перевязь точно сдѣлана изъ бронзоваго листа. Въ картинѣ лондонской Національной галлереи, того же сюжета, онъ еще болѣе осложнилъ задачу, помѣстивъ вокругъ святаго мученика шесть стрѣлковъ, изъ которыхъ одни какъ разъ цѣлятся въ

него изъ арбалетовъ, другіе уже выстрѣлили и заняты натягиваніемъ тетивы. Такая тема позволяла Поллаюоло изобразить разнобразнѣйшіе повороты и богатѣйшую игру мускуловъ. Съ особеннымъ стараніемъ передалъ онъ усилія нѣкоторыхъ палачей, натягивающихъ луки съ такимъ усердіемъ, что ихъ жилы налились кровью. Волосы, морщины и складки написаны одинаково жестко и скорѣе имѣютъ видъ вычеканенныхъ изъ бронзы. Поллаюоло долженъ былъ питать особенную симпатію къ Геркулесу и, дѣйствительно, онъ изобразилъ его дѣянія въ циклѣ декоративныхъ картинъ, въ Палаццо ди Венеція, въ Римѣ. а также посвятилъ ему тѣ двѣ маленькія картинки въ одной рамѣ, которыя хранятся теперь въ Уффиціяхъ. Особенно мастерски переданы движенія нагого тѣла на той изъ нихъ, гдѣ Геркулесъ борется съ Антеемъ: пятки освирѣпѣвшаго полубога присосались къ землѣ, икры раздулись, грудь откинулась назадъ и съ ужасающей силой обхватилъ онъ своего противника. Очевидно, Поллаюоло написалъ „Аполлона, преслѣдующаго Дафнэ“ (маленькую картинку въ Лондонской галлереѣ), для того только, чтобы въ эластичныхъ, юныхъ тѣлахъ бога и нимфы, въ ихъ бѣгѣ и жестахъ, дать цѣлый компендіумъ по наукѣ о движеніяхъ и художественной анатоміи. Наряду съ анатоміей человѣка, его интересовала также и анатомія лошади, что можно видѣть на его мюнхенскомъ эскизѣ коннаго всадника, долго считавшемся работой Леонардо да Винчи. Естественно, что художники съ восторгомъ смотрѣли на подобныя произведенія, такъ какъ никто изъ флорентійскихъ мастеровъ прежде не вникалъ до такой степени въ тѣлосложенія человѣка и животнаго, какъ Поллаюоло.

Тѣ данныя, которыя у Поллаюоло не выходили изъ сферы опыта, дошли до спокойнаго мастерства въ творчествѣ Луки Синьорелли. Мантенья и Поллаюоло установили законы движенія нагого тѣла, Синьорелли сдѣлалъ еще шагъ дальше,



Антонiо дель Поллайоло. Геркулесъ и Антей.

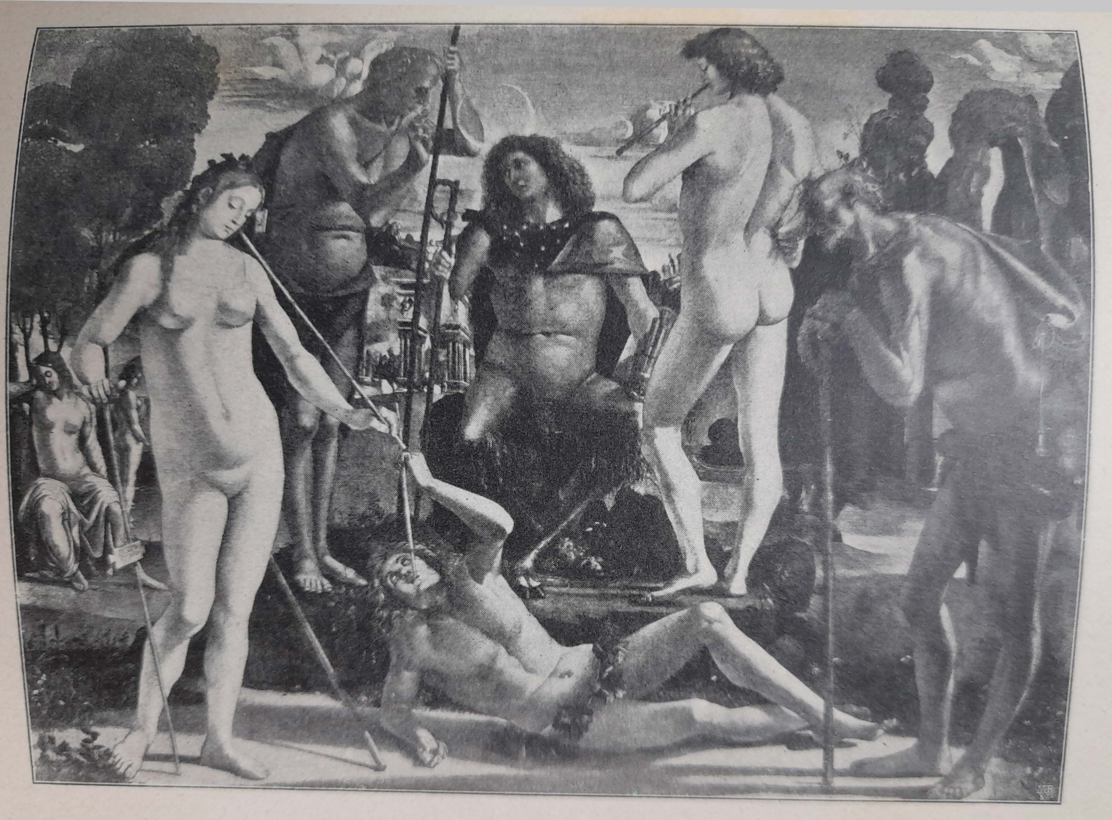
Уффици. Флоренцiя.

а именно: передалъ въ тѣлодвиженіяхъ, въ мимикѣ—движенія души. Такимъ образомъ, онъ является связующимъ звеномъ между Мантеньей и Микель-Анджело.

Дѣятельность Синьорелли была очень плодотворна. Начать съ того, что онъ написалъ напрестольные образа рѣшительно для всѣхъ городовъ Тосканы и Умбріи и уже въ нихъ обнаружилъ свой строгій и мужественный талантъ. Какъ и Мантенья, Синьорелли былъ чуждъ всякаго нѣжнаго лиризма. Наоборотъ, въ его созданіяхъ, суровыхъ и рѣзкихъ, есть что-то злобное и насильственное. Онъ любилъ жесткія головы, острые, какъ бритва, профили, и предпочиталъ жилистую худобу юноши мягкому женскому тѣлу. „Воспитаніе Пана“ (въ Берлинской Галлереѣ) онъ написалъ не потому, что ему нравился самый миѳъ, а потому лишь, что хотѣлъ воспѣть въ живописи красоту жилистой человѣческой наготы. Голыя фигуры представлены во всевозможныхъ положеніяхъ. Мы видимъ ихъ спереди, въ профиль съ спины; одни стоятъ, другіе сидятъ, третьи лежатъ. Подобная же точка зрѣнія руководила имъ при выборѣ библейскихъ сюжетовъ и напримѣръ его любимѣйшей темой было „Крещеніе Христово“, такъ какъ она позволяла представить голыя фигуры въ самыхъ разнообразныхъ поворотахъ. Не менѣе любилъ онъ писать въ Распятіяхъ голый вытянувшійся въ терзаніяхъ трупъ, искаженный агоніей. Изъ всѣхъ святыхъ, окружающихъ тронъ Богородицы, больше всего ему нравился св. отшельникъ Іеронимъ, такъ какъ традиція давала ему возможность изображать старое тѣло, съ морщинистою кожей и сухими выступающими мускулами. Если сюжетъ безусловно не позволялъ помѣстить подобную фигуру на первомъ планѣ, онъ ставилъ ее гдѣ-нибудь въ фонѣ, хотя бы она вовсе не имѣла отношенія къ темѣ. На всѣхъ его картинахъ, даже на портретахъ, непремѣнно стоятъ, сидятъ или лежатъ нагіе юноши, и эта странная особенность является въ произведеніяхъ

Синьорелли какъ бы его подписью. Въ особенности любилъ онъ поворотъ спиной, упругія бедра и крѣпкія лопатки. Когда необходимость требовала представлять людей одѣтыми, то онъ изображалъ ихъ въ трико или тѣсно-прилегающихъ латахъ; оттого-то онъ и писалъ такъ охотно архистратига Михаила въ его сверкающей кольчугѣ, а также ландскнехтовъ съ ихъ напряженными, стальными жилами. Загорѣлыя лица и энергичныя фигуры послѣднихъ, ихъ выразительная осанка и вызывающій отважный видъ, производятъ богатырское боевое впечатлѣніе на картинахъ Синьорелли. На женскихъ фигурахъ и на фигурахъ святыхъ одѣяніе самое простое, но торжественное, безъ лишнихъ складокъ и кокетливой роскоши; все распредѣлено тяжелыми массами и очерчено плавными, простыми линіями. Этимъ мощнымъ формамъ соотвѣтствуютъ также и краски. Какъ и у Мантеньи, онѣ у Синьорелли имѣютъ металлически-рѣзкій оттѣнокъ, какой-то мѣдный или бронзовый характеръ, но при этомъ онѣ не жесткія и не сухія, а сѣрыя и мрачныя. Хотя въ качествѣ ученика Піеро делла Франческа его и занимали свѣтовые рефлексы (напримѣръ въ берлинскомъ „Панѣ“), однако онъ слишкомъ увлекался рисункомъ и анатоміей, чтобы обращать вниманіе на колористическое очарованіе.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ не былъ стѣсненъ размѣрами, когда требовалось покрывать живописью огромныя стѣнныя поверхности, въ Синьорелли проявлялся грандіозный драматизмъ. Среди фресокъ Сикстинской капеллы, его фрески бросаются въ глаза своей оживленной и свѣжей красотой. Въ циклѣ фресокъ, посвященныхъ житію святаго Бенедикта, написанномъ Лукой въ 1497 году для монастыря Монте-Оливето, близъ Сіены, характерно, что онъ самовольно съузилъ свою задачу, не коснувшись вовсе юности святаго и началъ свой разсказъ прямо ex abrupto, съ того эпизода, который давалъ ему случай представить бурно-оживленную сцену, а именно съ „Кары, постигшей Флорентія“.



Лука Синьорелли. Панъ.

Музей въ Берлинѣ.

Въ дальнѣйшемъ повѣствованіи онъ останавливается опять-таки на тѣхъ только событіяхъ, въ которыхъ принимали участіе воины и онъ изображаетъ ихъ въ видѣ ландскнехтовъ, въ беретахъ съ перьями, въ туго-облегающихъ пестрыхъ одеждахъ и съ алебардами въ рукахъ. Синьорелли не былъ затрудненъ выборомъ сюжета, когда шестидесятилѣтнимъ старикомъ онъ принялся за наиболѣе прославившій его имя трудъ, фрески Орвіетскаго собора. Тема была какъ бы предназначена ему судьбой. Онъ долженъ былъ изобразить Страшный Судъ, его приближеніе, Небо и Адъ. Тутъ, гдѣ дѣло шло только о нагихъ тѣлахъ, гдѣ онъ не былъ стѣсненъ размѣрами, творческая мощь Синьорелли достигла необычайнаго напряженія. Еслибы Фіезоле окончилъ всю стѣнопись собора, написавъ и тѣ сцены, которыя выпали впослѣдствіи на долю Синьорелли, передъ нами теперь навѣрно сіялъ бы міръ вѣчнаго спокойствія и просвѣтленной красоты. Для Синьорелли Небо и Адъ превратились въ анатомическій залъ. Въ немъ нѣтъ и намека на нѣжность и тонкость, присущія Фра Беато. Зато его сверхчеловѣческое титаническое величіе вполнѣ обнаружилось въ томъ, какимъ разительнымъ образомъ онъ передавалъ въ энергичныхъ жестахъ нагихъ фигуръ всевозможные аффекты, и какимъ образомъ онъ въ мимикѣ ихъ отразилъ всѣ сильныя психическія состоянія. На картинѣ Страшнаго Суда часть мертвецовъ только еще выходитъ изъ земли. Медленно и торжественно покидаютъ они могилы. Другіе уже стоятъ и потягиваются, расправляютъ свои одеревенѣлые члены, точно послѣ долгаго сна. Блаженные преклоняютъ колѣна, въ избыткѣ неземного счастья прижимаютъ руки къ груди или съ ликованіемъ простираютъ ихъ къ небу. Адъ является какимъ-то атлетическимъ ристалищемъ. Чудовищныя фигуры несутся въ воздухѣ, бѣшеные демоны истязаютъ свои жертвы и душатъ ихъ желѣзными клещами. Голыя тѣла извиваются по землѣ въ судорогахъ или взметаются отъ жестокой боли.

Въ творчествѣ Синьорелли, всѣ стремленія, зародившіяся еще въ душѣ Мантеньи и захватившія затѣмъ всю жизнь Поллаюоло, достигли своей высшей точки.

14. Гуго ванъ-деръ-Гусъ.

Во Флоренціи между тѣмъ произошелъ рѣзкій переворотъ. Приблизительно въ то же время, когда находился тамъ Мантенья, изъ Нидерландовъ прибыла картина, передъ которой еще теперь останавливаешься, пораженный ея красотой. Этотъ триптихъ, „Поклоненіе пастуховъ младенцу Христу“ или „Рождество“ Гуго ванъ-деръ-Гуса, находится въ небольшой картинной галлереѣ, при госпиталѣ Санта Марія Нуова во Флоренціи.

Всѣмъ извѣстно имя Гуго ванъ-деръ-Гуса, творца этого дивнаго произведенія, по разнымъ картинамъ небольшихъ размѣровъ, находящимся въ нѣмецкихъ и нидерландскихъ галлереяхъ. На картинѣ въ Брюсселѣ передъ Мадонной стоитъ на колѣняхъ въ тихомъ умиленіи молодой францисканскій монахъ; позади него разстилается желтозеленый осенній пейзажъ. Въ мюнхенскомъ „Благовѣщеніи“ видно, что Гуго пытался разрѣшить интересную, совершенно современную красочную задачу, а именно: создать симфонію бѣлыхъ тоновъ. Онъ не пожелалъ выдержать эту картину въ теплыхъ и свѣтящихся краскахъ, а придумалъ для нея свѣтлый, серебряный колоритъ, сообщающій ей къ сожалѣнію нѣкоторую жесткость и какой-то мѣловой холодъ. Въ своихъ портретахъ онъ иногда прямо пугаетъ своей склонностью къ уродству. Такъ напримѣръ въ лицѣ кардинала Бурбонскаго онъ какъ будто съ наслажденіемъ подчеркнулъ сходство почтеннаго іерарха со старой бабой. Всѣ работы этого художника имѣютъ въ себѣ что-то вымученное, выстраданное, доставшееся съ бою. Гуго ванъ-деръ-Гусъ является какимъ - то esprit



Гуго ванъ-деръ-Гусъ. Рождество Христово.

Средняя часть триптиха Портинари. Госпиталь Санта Марія Нуова во Флоренціи.

tourmenté того времени, его голова постоянно была полна новыми мучительными задачами, и, пытаясь разрѣшить, ихъ онъ терялъ и увѣренность и вдохновеніе.

То, что вычитываешь о его характерѣ изъ картинъ, подтверждается и его біографіей. Въ дни своей жизнерадостной молодости онъ любилъ свѣтскія удовольствія, и къ нему обращался городъ Брюгге, когда требовалось устроить пышное шествіе, воздвигнуть тріумфальную арку или украсить знамена величественными фигурами античныхъ героевъ и богинь. Его молодость проходила въ разгулѣ съ женщинами и въ кутежахъ. Потомъ внезапно наступаетъ переломъ. Имъ овладѣваетъ раскаяніе, онъ удаляется въ монастырь августинцевъ, находившійся въ лѣсахъ Суаньи, и весь отдается спасенію своей души. Обѣ силы, плотскія похоти и позывы къ аскетизму, продолжали въ немъ бороться. Онъ не отказывался принимать участіе въ веселыхъ попойкахъ съ высокопоставленными лицами, пріѣзжавшими къ нему въ монастырь для портретныхъ сеансовъ, но зато послѣ такихъ кутежей его одолѣвала безъисходная тоска и онъ мучился сознаніемъ своей погибели. Когда онъ терзался угрызеніями совѣсти, онъ исключительно писалъ страданія Христа и Богоматери. На одной изъ картинъ Франкфуртскаго музея Марія, съ вуалемъ матроны на головѣ, стоитъ передъ младенцемъ и въ глубокой задумчивости смотритъ на него. На другой, находящейся въ Венеціи, бездыханное тѣло Христа виситъ на крестѣ, среди мрачнаго пейзажа. На картинѣ въ Брюгге, умирающая Марія лежитъ на смертномъ одрѣ и передъ ея угасающимъ взоромъ является Христосъ, окруженный небеснымъ сіяніемъ. На вѣнской картинѣ скорбящіе друзья Христовы опускаютъ окоченѣлый трупъ Спасителя въ землю. Старая тема, за которую такъ часто брался Рожэръ ванъ-деръ-Вейденъ. У Гуго ванъ-деръ-Гуса нѣтъ того паѳоса и того судорожнаго горя, который былъ въ картинахъ Рожэра. Все смягчено и исполнено сосредоточенной

скорби, не знающей облегченія въ слезахъ. Особенно хороша Магдалина, блѣдная, убитая горемъ дѣвушка. Всѣми оставленная, она одиноко стоитъ у креста, сложивъ свои руки и глядя въ тупомъ отчаяніи передъ собой. Вòроны вьются вокругъ креста, рисующагося мрачно и призрачно на вечернемъ облачномъ небѣ. Однако Гусу не удавалось высказать въ живописи всего, что накоплялось въ его душѣ. Въ немъ зарождались какіе-то необычайные планы. Видѣнія картинъ возставали въ его мозгу на исполненіе которыхъ, ему казалось, не хватило бы жизни. Иногда, во время работы, онъ вдругъ терялъ охоту продолжать, приходя въ отчаяніе, отъ невозможности выразить то, что владѣло его сердцемъ. Однажды братія, сбѣжавшаяся на его вопль: „я проклятъ", нашла его лежащимъ на землѣ въ глубокомъ обморокѣ. Угрызенія совѣсти, терзавшія его цѣлые годы, окончились религіознымъ помѣшательствомъ, и съ тѣхъ поръ Гуго находилъ отдохновеніе отъ своей душевной муки только слушая торжественные раскаты органа и стройное пѣніе монаховъ.

Однако немногихъ дошедшихъ до насъ произведеній его достаточно, чтобы судить, какая чудная душа жила въ этомъ, безвременно погибшемъ для искусства, художникѣ. Среди его произведеній первое мѣсто, безъ сомнѣнія, занимаетъ большой триптихъ „Поклоненіе пастуховъ", который былъ написанъ имъ по порученію агента Медичисовъ въ Брюгге, Томмасо Портинари, для больницы Санта Марія Нуова. Даже во Флоренціи, гдѣ такъ много художественныхъ сокровищъ, картина эта производитъ сильнѣйшее впечатлѣніе. Уже самая мысль, вложенная въ нее художникомъ, и свѣтовая ея задача являются чѣмъ-то небывалымъ. Лучи, исходящіе отъ младенца, который лежитъ на вязанкѣ соломы, освѣщаютъ и колѣнопреклоненную Богоматерь. Хрупкіе ангелы стоятъ вокругъ на колѣняхъ или витаютъ въ воздухѣ. Особенно прекрасенъ одинъ изъ нихъ, съ переливающимися крыльями;

въ радостномъ ликованiи онъ возносится къ небу, но лучъ божественваго свѣта, ударившiй въ него, еще заливаетъ нижнiй край его одежды. Мы не можемъ не подумать здѣсь о Рембрандтѣ. Впрочемъ, когда глядишь на эту картину, вспоминается не одинъ Рембрандтъ, но и Бёклинъ. Совсѣмъ по беклиновски рисуются блѣднозеленыя вѣтки на темносинемъ небѣ, а яркокрасная лилiя даетъ удивительное опять-таки беклиновски-смѣлое красочное пятно на первомъ планѣ. Вообще колоритъ болѣе напоминаетъ красочныя задачи конца XIX вѣка, нежели кватроченто. Темносинiе, лиловые, зеленые и мутно-черные тона соединяются въ небывалую до того гармонiю. Образъ Марiи исполненъ неизъяснимой прелести; это не дѣвушка, а женщина, только-что испытавшая ужасныя муки родовъ. Около нея стоитъ на колѣняхъ св. Iосифъ, тяжелый и угрюмый старикъ съ мозолистыми отъ работы руками, и тѣмъ не менѣе торжественный въ своемъ спокойствiи, точно какой-нибудь дожъ Тинторетто. По другую сторону стоятъ пастухи, грубые, закаленные въ непогодѣ мужики, съ загорѣлыми отъ солнца лицами, изумительно правдивые въ своей неуклюжести. Одинъ преклоняетъ колѣна, другой съ любопытствомъ глядитъ черезъ голову товарища на младенца, третiй подходитъ запыхавшись къ хижинѣ. Если вспомнить какъ трудно было художникамъ еще въ XVII вѣкѣ просто, не впадая въ карикатуру, изображать мужиковъ, если представить себѣ тѣхъ грубыхъ забулдыгъ и отчаянныхъ пьяницъ, которыхъ писали Брегель и Остаде, тогда проникнешься особеннымъ уваженiемъ къ свободному, великому реализму Гуса, какъ-бы уже предвѣщавшему за четыреста лѣтъ появленiе Милле и Бастьена-Лепажа.

Еще прекраснѣе средней части триптиха боковыя створки его. На одной изъ нихъ представлены святые, чисто еврейскаго типа, поражающiе своимъ патрiархально-царственнымъ видомъ. Передъ ними на колѣняхъ стоятъ обращенные въ

сторону младенца, Томмасо Портинари, (правнукъ той самой Беатриче, которая воспѣта Данте въ „Vita Nuova“), съ двумя сыновьями. У отца тонкія и строгія черты лица, чрезвычайно характерныя для такого знатнаго купца. У мальчиковъ застѣнчиво-сосредоточенныя и блѣдненькія личики; повидимому они не вполнѣ понимаютъ, зачѣмъ ихъ поставили на колѣни и совершенно машинально складываютъ ручки. На другой створкѣ триптиха—женскія фигуры, исполненныя благородной сдержанности и изящнаго аристократизма, худощавая и тонкая жена Портинари и дочь ея, бѣлокурый, свѣженькій подросточекъ. За ними—ихъ покровительницы святыя, св. Маргарита и Марія Магдалина, одѣтыя точно королевы въ сѣрыя, затканныя золотомъ матеріи и въ отливающій бѣлый шелкъ, съ зачесанными назадъ волосами и въ кокетливыхъ высокихъ чепцахъ. Уже старинные писатели прославляли Гуса какъ величайшаго женскаго портретиста той эпохи. Такъ, напр., ванъ-Мандеръ отмѣчаетъ, какими благовоспитанно-скромными и стыдливо-очаровательными кажутся изображенныя имъ женщины, и прибавляетъ, что, вѣроятно, Купидонъ и Граціи руководили кистью Гуго, когда онъ писалъ ихъ. Алтарь Портинари вполнѣ подтверждаетъ эти слова. Насколько мужчины у Гуса схвачены характерно, мощно и бодро, настолько мягко и нѣжно написаны женщины. Жесты его фигуръ аристократичны, плавны, почти чрезмѣрно изящны въ своей дѣвической застѣнчивости. Нѣжны, граціозны, какъ цвѣты, и какъ-то затаенно-грустны эти блѣдныя, мечтательныя головки, съ темными рѣсницами и узкими бровями и тонкими нервными губами. Руки, обыкновенно морщинистыя и грубыя у мужчинъ, здѣсь исполнены нѣжной бѣлизны и такъ выразительны, что изъ нихъ однихъ можно вычитать цѣлую повѣсть. Стильная ритмичность и величественность этой картины указываютъ на то, что высшимъ идеаломъ Гуса была фресковая живопись. Все въ ней полно такой монументальной торжественности, какою,



Гуго ванъ-деръ-Гусъ. Правая створка триптиха Портинари.

Госпиталь Санта Марія Нуова во Флоренціи.

со временъ Губерта ванъ-Эйка, не обладалъ ни одинъ нидерландскій художникъ.

Небывалый, до сихъ поръ, прочувствованный характеръ пейзажа идетъ рука объ руку съ выразительностью общихъ линій. Янъ ванъ-Эйкъ, первый нидерландскій пейзажистъ, принялся изображать природу, лишь благодаря проснувшемуся въ немъ интересу къ экзотическому, вслѣдствіе совершенныхъ имъ путешествій. Въ качествѣ живописца, много ѣздившаго по свѣту, онъ показывалъ въ картинахъ простоватымъ своимъ соотечественникамъ, никогда ничего кромѣ окрестностей Брюгге или Гента не видавшимъ, великолѣпіе южной растительности. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда Янъ брался за нидерландскіе сюжеты, его пейзажъ оставался претенціознымъ и утрированнымъ. Страсть его изображать фигуры не иначе, какъ въ богатыхъ одеждахъ, затканныхъ цвѣтами и обшитыхъ золотомъ, заставляла его и въ пейзажѣ нагромождать гораздо больше всевозможныхъ прикрасъ, чѣмъ онъ видѣлъ на самомъ дѣлѣ. Самую разнородную растительность, пальмы, рябину и елки, ставилъ онъ для вящей пышности въ перемежку, не взирая ни на время года, ни на климатъ. У Гуса этой парадности и праздности Яна не осталось ни слѣда. На мѣсто нея въ искусствѣ проявилась впервые жажда интимнаго и обыденнаго. Онъ первый понялъ что пейзажъ не долженъ быть экзотичнымъ или расфранченнымъ, чтобы производить сильное впечатлѣніе. Онъ любилъ свою родную, совсѣмъ простую природу, и тѣ самые луга и поля, пруды и лѣса, которыми онъ любовался въ окрестностяхъ своего города, ихъ онъ писалъ и на своихъ картинахъ. Онъ даже не побоялся, на правой створкѣ триптиха, представить настоящій тоскливый зимній пейзажъ, съ мутнымъ облачнымъ небомъ, съ высокими стволами деревьевъ и воронами, вьющимися надъ ними. Вмѣстѣ съ этимъ онъ гораздо болѣе своихъ предшественниковъ вникалъ въ то, что составляетъ истинный ликъ природы. Тогда какъ Янъ, въ

своихъ картинахъ, лишь заботливо размѣщалъ цвѣты и деревья, какъ дѣлаютъ это дѣти, когда строятъ свои игрушечные сады, Гусъ, первый, изучилъ структуру корней и листьевъ и съ удивительнымъ знаніемъ оттѣнялъ особенности разныхъ сѣверныхъ деревьевъ. Каждое изъ нихъ имѣетъ у него свою физіономію, и вмѣстѣ съ тѣмъ линіи ихъ, съ тончайшимъ разсчетомъ, подчинены главнымъ линіямъ фигуръ.

Совершенно новое отношеніе къ природѣ должно было возникнуть у итальянскихъ художниковъ при видѣ такого чудеснаго произведенія. И фактъ, что оно не осталось въ Нидерландахъ, а попало въ Италію, представляется какъ бы знаменіемъ. На Сѣверѣ картина Гуса едва ли нашла бы себѣ настоящую оцѣнку, на Югѣ художники стекались отовсюду для восторженнаго созерцанія ея. Піеро делла-Франческа вѣроятно уже видѣлъ эту картину, когда онъ писалъ свою оксфордскую Мадонну, Рождество Христово и „Санта Конверсаціоне". Предположеніе это является при взглядѣ на типъ Мадонны въ первой картинѣ,—на группу пастуховъ на второй,—на фигуру святого, слѣва, на третьей, фигуру точно сошедшую съ нидерландскаго напрестольнаго образа. Французъ, Жанъ Фукэ, также должно быть видѣлъ произведеніе Гуса, такъ какъ сходство его Этіена Шевалье, котораго св. Стефанъ представляетъ Мадоннѣ (картина въ Берлинѣ), со св. Викторомъ Гуса, слишкомъ очевидно, чтобы быть случайнымъ. Въ итальянскихъ картинахъ того времени очень часто проглядываютъ такія частичныя заимствованія изъ нидерландскаго триптиха—у Бальдовинетти, Піеро ди Козимо, Гирландайо, Лоренцо ди Креди и Піеро Поллаюоло, а Герцогъ Урбинскій, находясь подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ этого произведенія, призвалъ къ своему двору нидерландскаго художника—Юста Гентскаго. Однако, это было бы мелочно приводить въ примѣръ только такіе отдѣльные случаи, потому что вообще все дальнѣйшее развитіе флорентійскаго искус-

ства доказываетъ, что наряду съ пребываніемъ Мантеньи, появленіе триптиха Портинари было значительнѣйшимъ художественнымъ событіемъ шестидесятыхъ годовъ XV вѣка.

Сильнѣе всего вліяніе это сказалось въ новомъ колористическомъ направленіи флорентійскихъ живописцевъ. До сихъ поръ, за исключеніемъ Доменико Венеціано, живопись не шла дальше примитивнаго раскрашиванія, теперь же стало распространяться пониманіе красочной прелести. Далѣе, художники, для усиленія живописнаго эффекта, еще болѣе чѣмъ прежде, стали прибѣгать ко всевозможнымъ украшеніямъ, къ архитектурнымъ перспективамъ и къ пейзажу, а фигуры мужиковъ въ картинѣ Гуса, и поразительно правдиво написанныя животныя, развили вкусъ къ рустикѣ. Но кромѣ того появилась еще одна новая особенность въ флорентійскомъ художествѣ, а именно, грація. Въ прежнихъ произведеніяхъ XV вѣка, въ произведеніяхъ Фра Филиппо Липпи и Гоццоли, мы видимъ чуждую мысли и немного вульгарную привлекательность, а въ энергичныхъ, мужественныхъ и вызывающе-сильныхъ картинахъ Кастаньо выразился прямо грубый духъ эпохи кондотьеровъ. Теперь же художники стали добиваться нѣжной, женственной, рыцарской аристократичности, а также полюбили ту тихую грусть, которая свѣтится въ глазахъ женщинъ Гуса. Здоровое итальянское искусство заразилось гипнотизирующей прелестью болѣзненнаго сѣверянина. Когда всѣ художники одновременно, точно по уговору, начали изображать Товія, легенду о слѣпомъ, который прозрѣлъ, въ этомъ невольно видишь какъ бы преклоненіе ихъ передъ великимъ нидерландцемъ, который открылъ имъ глаза, показалъ имъ новую красоту.

Алессо Бальдовинетти, уже по своему художественному воспитанію, въ качествѣ ученика Доменико Венеціано, былъ призванъ къ тому, чтобы пойти, особенно въ колоритѣ, по слѣдамъ Гуго-ванъ-деръ-Гуса. Вазари изображаетъ его какъ нидерландскаго миніатюриста: „Онъ писалъ съ натуры рѣки

и мосты, камни и травы, плоды, дороги, поля, дачи, дворцы, и тому подобное. На его „Рождествѣ Христовомъ“ можно сосчитать всѣ соломинки, всѣ корни плюща, листья котораго, къ тому-же, окрашены какъ въ натурѣ, съ одной стороны въ темный, съ другой въ свѣтлый цвѣтъ. Замѣчателенъ также полуразвалившійся домъ, стѣны котораго, обросшія мхомъ, вынесли немало дождей и морозовъ; по одной изъ нихъ пробирается змѣя“. Группа пастуховъ на этой же картинѣ (находящейся на паперти церкви Сантиссима Аннунціата) не оставляетъ впрочемъ никакого сомнѣнія, что Бальдовинетти зналъ напрестольный образъ Гуса. Но Бальдовинетти заимствовалъ не только такія внѣшнія черты или свѣтящійся колоризмъ нидерландскаго мастера. На такихъ картинахъ, какъ его „Благовѣщеніе“ и „Мадонна коллекціи Дюшатель“ (теперь въ Луврѣ) — которую прежде приписывали Піеро делла Франческа,—онъ, нѣжный по природѣ художникъ, увлекся Гуго ванъ-деръ-Гусомъ настолько, что даже превратилъ женственную прелесть его (имѣвшуюся положимъ уже и въ произведеніяхъ Доменико Венеціано) въ нѣсколько даже переутонченную грацію. Послѣдней картинѣ пейзажъ придаетъ совершенно особенную романтичную прелесть.

Причислять къ этой группѣ Верроккіо, великаго ваятеля и бронзоваго литейщика, можетъ казаться неправильнымъ. Въ немъ мы привыкли видѣть творца „Коллеони“, самой мощной конной статуи кватроченто, или автора „Крещенія Христа“, той суровой аскетической картины съ двумя нагими, жилистыми фигурами, на которую обыкновенно указываютъ какъ на вящій контрастъ сухого реализма Верроккіо по сравненію съ небесной нѣжностью его ученика Леонардо. Но, въ сущности, и Верроккіо былъ не грубымъ и суровымъ, а нѣжнымъ и изящнымъ мастеромъ. Правда, онъ создалъ кондотьера Коллеони, но онъ не былъ, подобно Донателло, современникомъ эпохи кондотьеровъ. Для него, какъ



Жеганъ Фуке. Портретъ Жювеналь-дезъ-Урсекъ.

Лувръ.

эпигона, этотъ Коллеони представлялся „послѣднимъ рыцаремъ“ — символомъ того героически-великаго невозвратимаго прошлаго, на которое, въ концѣ XV вѣка, уже оглядывались съ меланхолическимъ преклоненіемъ. Напротивъ въ очаровательной головѣ его Давида и въ нѣкоторыхъ изящныхъ, почти кокетливыхъ образахъ, созданныхъ Верроккіо, выразилось его мыслящее и мечтательное время. На своемъ портретѣ онъ имѣетъ видъ какого-то флорентійскаго Джіамбеллини; съ тихой задумчивостью смотритъ онъ на окружающій міръ и ничѣмъ болѣе не походитъ на отважное, дикое поколѣніе Донателло и Кастаньо. Пиппо Спано, у Кастаньо, тѣмъ въ особенности производитъ впечатлѣніе, что очевидно чувствуетъ себя такъ же хорошо въ доспѣхахъ, какъ мы—въ сюртукахъ. Верроккіо только уже искуственно достигаетъ того-же впечатлѣнія „terribile“, украшая латы своихъ героевъ чудовищными змѣями и головами Горгоны.

Свои первыя художественныя впечатлѣнія онъ должно быть получилъ отъ Мантеньи. Между нимъ и падуанскимъ мастеромъ большое сходство. Сильную выпуклость, рѣзкія линіи, чистоту и опредѣленность контуровъ, полировку и чеканку поверхности, ювелирную тонкость отдѣлки—всѣ качества, которыя являются достоинствомъ хорошаго бронзоваго литія, Верроккіо старается придать своимъ картинамъ. Драгоцѣнности, золотыя вышивки на платьяхъ, нѣжный газовый вуаль, украшающій голову Маріи, все это написано съ безусловною тщательностью. Въ Гусѣ онъ нашелъ опору и своимъ колористическимъ замысламъ. Въ мастерской Верроккіо впервые во Флоренціи возникло систематическое занятіе живописью масляными красками. И пейзажную живопись, слѣдуя примѣру Гуса, онъ направилъ на новые пути. Прежніе флорентійцы наслаждались изысканными деталями и отдаленнѣйшіе предметы изображали такими же сверкающими и блестящими, какъ ближайшіе. Верроккіо любилъ, наоборотъ, простыя, ровныя мѣстности, причемъ онъ

соединялъ ихъ съ извѣстными пленэрными эффектами. Больше всего любилъ онъ настроеніе сумерекъ, когда деревья, чернымъ силуэтомъ, рисуются на свѣтло-сѣромъ небѣ или когда сырой, холодный туманъ стелется по изсохшимъ, пыльнымъ равнинамъ.

Но еще типичнѣе для его картинъ та изящная грація, которую онъ стремится достичь въ выраженіяхъ лицъ и въ жестахъ. Фигуры въ картинахъ Донателло и Кастаньо, полныя энергіи, широко растопыриваютъ свои пальцы, выставляя указательный. Въ картинахъ Верроккіо они элегантны до манерности, и у него часто встрѣчается жеманно согнутый мизинецъ. Уже одна эта деталь указываетъ на переворотъ, произошедшій во вкусахъ. „Noli me tangere" написано на берлинскомъ портретѣ молодой дѣвушки. Та же надпись могла-бы стоять и на принадлежащемъ Кастаньо портретѣ Пиппо Спано, но только въ совершенно другомъ смыслѣ. Верроккіо противопоставилъ нѣжный хрупкій идеалъ сильнымъ, мощнымъ созданіямъ прежнихъ мастеровъ. Онъ, первый, замѣнилъ грубыхъ и здоровенныхъ ребятъ, встрѣчавшихся, въ видѣ купидоновъ, у прежнихъ художниковъ, граціозными putti. Онъ, первый, придалъ Мадоннѣ ту легкую, тихую, чарующую улыбку, съ которой связано имя Леонардо, а знаменитая его картина „Сынъ Товія съ двумя архангелами", содержитъ въ себѣ какъ-бы квинтэссенцію его творчества. Эти гибкія, женственно-нѣжныя созданія съ волнистыми кудрями, ступающія менуэтнымъ па, эти вьющіеся вокругъ ихъ становъ ленты и шарфы, манерная грація ихъ тонкихъ, выхоленныхъ рукъ,—еще разъ доказываютъ, что идеалъ красоты новаго поколѣнія былъ совершенно противоположный прежнему.

Верроккіо, въ нѣкоторыхъ своихъ картинахъ, все еще напоминаетъ мощное искусство прошлаго, что же касается Піеро Поллаюоло, онъ принадлежитъ всѣмъ своимъ существомъ къ этой новой утонченной эпохѣ; его чувства такія

тонкія, весь его образъ представляется такимъ болѣзненно-блѣднымъ, мечтательнымъ; это какой-то Нильсъ Лине кватроченто, который постоянно переходитъ отъ одного направленія къ другому, ни на одномъ не можетъ остановиться и съ женскою покорностью слѣдуетъ за каждымъ сильнымъ. Въ своемъ раннемъ произведеніи, въ „Вѣнчаніи Маріи", которое онъ написалъ въ 1483 году, онъ еще слѣдуетъ за своимъ учителемъ Кастаньо и старается быть черствымъ и жесткимъ, по мужицки-сильнымъ. Но эта грубая манера не была въ его характерѣ и Гуго ванъ-деръ-Гусъ далъ ему идеалъ несравненно болѣе соотвѣтствовавшій его существу. Бородатый мужчина на картинѣ „Трехъ святыхъ" буквально заимствованъ изъ нидерландскаго напрестольнаго образа. Какъ и Бальдовинетти, Піеро также придаетъ большое значеніе колористикѣ, и въ свомъ „Благовѣщеніи" (въ Берлинской галлерѣ), онъ создаетъ произведеніе, которое по глубинѣ и свѣту красокъ, по чисто живописнымъ достоинствамъ принадлежитъ къ числу величайшихъ созданій флорентійскаго искусства. Лучше всего выразилъ онъ себя въ тѣхъ произведеніяхъ, гдѣ изящность Верроккіо и грацію Гуса онъ довелъ до окончательной размягченности. У него была какая-то страсть писать дрябло-спадающія голенища, и эта деталь можетъ служить какъ-бы символомъ всей его личности. Кажется, что усталость кончающагося столѣтія лежала тяжелымъ бременемъ на его слабыхъ плечахъ. Истинно-декадентское настроеніе сквозитъ въ его нѣжныхъ и хрупкихъ фигурахъ, одѣтыхъ съ такимъ кокетливымъ изяществомъ, такъ элегантно жестикулирующихъ и такъ робко ступающихъ. Его берлинскій Давидъ могъ бы быть столько же произведеніемъ какого-нибудь современнаго Розенкрейцера, какъ и созданіемъ кватроченто. Особенно типична для него картина, находящаяся въ Лондонской галлереѣ, Товій, съ нервно-прыгающей бѣлой собачкой и аффектированно-пританцовывающими дѣйствующими лицами, такими роб-

кими, немощными и утонченными, что кажется, они должны вздрагивать при малѣйшемъ шорохѣ. Сынъ Товія, положившій свою худенькую ручку въ руку архангела, не самъ-ли Піеро Поллаюоло, становившійся каждый разъ безпомощнымъ, когда не было при немъ мужественнаго генія—руководителя? Онъ былъ четырнадцатью годами моложе своего брата Антоніо, и его разслабленность можно было бы приписать изнеможенной вялости послѣдыша, если-бы эта черта усталости и томности не проходила черезъ все то время. За поколѣніемъ сильныхъ всегда слѣдуютъ поколѣнія слабыхъ, за людьми здоровыми нервные, вслѣдъ завоевателей утомленные аристократы, не желающіе работать и требующіе однихъ наслажденій. Это законъ исторіи.

---

15. Эпоха Лоренцо Великолѣпнаго.

Въ лицѣ Лоренцо Великолѣпнаго воплотился весь духъ этого времени. Вслѣдъ за старымъ Козимо, умнымъ дѣятельнымъ банкиромъ, сколотившимъ капиталы дома Медичей, является внукъ его, который лишь пользуется накопленными богатствами. Для Козимо на первомъ планѣ стояло дѣло, а искусство служило только средствомъ импонировать народу. Лоренцо, придавшій, посредствомъ своего брака съ Кларисою Орсини, древне-дворянскій ореолъ молодому гербу Медичи, былъ слишкомъ вельможнымъ grandseigneur'омъ чтобы марать свои руки въ денежныхъ спекуляціяхъ. Попеченіе объ искусствѣ является у него уже настоящимъ „prédilection d'artiste“.

Выросшій среди художественныхъ произведеній трехъ чередующихся поколѣній, онъ пріучилъ свой глазъ къ тончайшему эстетическому наслажденію. Лоренцо прямо физически не выносилъ чего-либо уродливаго или плебейскаго. Каждая вещь, будь то мебель или драгоцѣнности или столо-



Андреа дель-Веррокkіо. Юный Товидъ и три Архангела.

Академія во Флоренціи.

вая посуда, все должно было быть художественнымъ произведеніемъ, рѣдкостнымъ перломъ. При его дворѣ постоянно устраивались маскарады, пышные турниры и праздничныя шествія, чтобы скрыть сѣрую обыденную жизнь подъ красочнымъ блескомъ. И не только глазу стараются въ то время давать высочайшія наслажденія, но и всѣ другія чувства пользуются тѣмъ же культомъ. Время Великолѣпнаго представляется не только эпохой расцвѣта пластическихъ искусствъ, но и музыки, и любви, и страстнаго увлеченія цвѣтами, и даже гастрономіи.

Аристократическій духъ, „Odi profanum volgus et arceo", проходитъ черезъ всю эпоху. Козимо стремился къ популярности, Лоренцо жаждетъ одиночества и отдаленности отъ толпы. Какъ въ романѣ Барреса „Sous l'oeil des barbares", человѣчество дѣлилось для него на два разряда, на варваровъ и на понимающихъ. Варваромъ былъ всякій, кто зарабатывалъ въ потѣ лица своего хлѣбъ, кто вращался въ банальной суетѣ обыденной жизни; понимающими тѣ избранники и сливки духа, тѣ гастрономы эстетики, которые создали себѣ, вдали отъ плебейскаго моря, искусственный рай, гдѣ они жили наслаждаясь произведеніями искусства и чтеніемъ подходящихъ для ихъ утонченнаго вкуса книгъ. Загородная жизнь, „Beatus ille qui procul negotiis", какъ во времена Горація, дѣлается идеаломъ этихъ людей. Лишь изрѣдка Лоренцо заѣзжаетъ во Флоренцію, большую же часть времени проводитъ въ своихъ виллахъ Кареджи, Каффаюоло, и Поджіо а Кайано, гдѣ ведетъ настоящую жизнь помѣщика, въ обществѣ умнѣйшихъ людей своего времени, ищущихъ, какъ и онъ, спасенія въ чистой красотѣ. Платоническая академія, основанная уже при Козимо, пріобрѣтаетъ, при Лоренцо, совершенно новое значеніе. Прежде она предназначалась для научныхъ изслѣдованій, теперь, она сдѣлалась веселымъ сборищемъ друзей, „братьевъ во Платонѣ", отдававшихся культу чувственности и исповѣдывавшихъ вѣру

въ греческихъ боговъ. Христіанство, религія толпы, ничего не давало этимъ эстетамъ. Они были такими гастрономами формы, что Библія уже тѣмъ отталкивала ихъ отъ себя, что „стиль священнаго писанія ничего не стоитъ". Они собирались вдали отъ городской суеты въ виллѣ Лоренцо, Кареджи, въ томъ веселомъ очаровательномъ зданіи, развалины котораго еще понынѣ сохранили слѣды прелести Ренессанса. Длинныя тѣнистыя колоннады окружаютъ тихій дворъ, по срединѣ котораго сонливо плещетъ фонтанъ. Изъ оконъ высокихъ, стройныхъ, мраморныхъ залъ, открывается видъ на цвѣтущія долины Арно и украшенные виллами холмы Фіезоле. Пиніи и черные кипарисы выдѣляются на сѣромъ фонѣ оливковой листвы и отливающихъ на солнцѣ лавровъ. Здѣсь обсуждались, при звонѣ стакановъ и игрѣ на цитрахъ, діалоги Платона, или читались только что сочиненные стихи. Отъ убійственной лѣтней жары можно было скрываться въ тѣнистыхъ лѣсахъ, тянущихся по сосѣднимъ горамъ. Ландини описалъ это уединенное общежитіе, и то мѣсто его сочиненія, гдѣ говорится о немъ, до странности напоминаетъ повѣсти Боккаччіо. Тамъ эти эпикурейцы располагались въ тишинѣ лѣсной прохлады, подъ высокими платанами, вблизи журчащихъ, горныхъ ручейковъ, и ихъ взоръ блуждалъ по далекому пространству, вплоть до сверкающей вдали полосы моря. Въ этомъ, отдѣленномъ отъ всего міра, одиночествѣ, въ которое никогда не проникалъ звукъ церковныхъ колоколовъ, имъ удавалось, въ философскихъ бесѣдахъ о блаженствѣ земного существованія, на время забывать, что они христіане и чувствовать себя древними греками.

Стихотворенія Полиціано и Лоренцо—самые важные документы того времени, въ литературномъ отношеніи. Это не глубокая, но граціозная, аркадійская поэзія, людей влюбленныхъ въ красоту, бѣжавшихъ отъ Голгоѳы къ Олимпу, отъ дѣйствительности въ далекія элизійскія поля. Полиціано написалъ свою „Giostra" — украшенное миѳологиче-



Пьеро Поллайоло. Благовѣщеніе.

Музей въ Берлинѣ.

скимъ элементомъ, прославленіе, того турнира, который Джіуліано де Медичи, блестящій рыцарь, вождь jeunesse dorée того времени, устроилъ въ честь своей Симонетты. Лоренцо посвящаетъ нѣжные и мечтательные сонеты своей возлюбленной, Лукреціи Донати, и изъ этихъ стихотвореній лучше всего выясняется идеалъ красоты той утонченной эпохи. Онъ любитъ въ женщинѣ не здоровую, сильную красоту, но красоту болѣзненную, призрачную красоту больной, у которой странное, но глубокое очарованіе свѣтится изъ умирающихъ глазъ, красоту чахотки, отъ которой умерла Симонетта.

Веселое настроеніе карнавала проходитъ черезъ пикантныя „Canti da Ballo", настроеніе эклогъ Виргилія чувствуется въ „Nencia". „Corinto", или „Любовная жалоба пастуха", могла быть написана греческимъ идилликомъ и иллюстрирована Бёклиномъ. Постоянно повторяется ученіе Горація, наслаждаться пока можно, постоянно Лоренцо призываетъ, увѣнчивать кубки цвѣтами, въ пѣніи и танцахъ, вдали отъ тревогъ и заботъ, тѣмъ болѣе, что—какъ это твердится въ грустномъ припѣвѣ—нельзя знать, что готовитъ завтрашній день.

Въ этихъ произведеніяхъ заключаются всѣ тѣ мысли, которыя были воплощены живописцами въ мірѣ образовъ. Никакая мысль о страдальцѣ-Назареянинѣ или объ окровавленныхъ мученикахъ не нарушала гармоніи аркадійскаго блаженства этихъ платониковъ. Лишь идиллическія, чувственно-веселыя, эллински-сказочныя картины, подходили къ загороднымъ вилламъ, которыя этими эстетами устраивались на подобіе оазисовъ среди пустынь ординарной жизни. Такимъ образомъ, появилась совсѣмъ новая отрасль живописи, аркадійско-буколическая, и всѣ картины, которыя Лоренцо заказывалъ для своихъ виллъ, какъ „Панъ" Синьорелли, какъ „Весна" или „Рожденіе Венеры" Боттичелли, ничего не имѣютъ общаго со строгимъ античнымъ міромъ, которому покло-

нялся Мантенья. Мантенья былъ великимъ археологомъ, перенесшимся, путемъ науки, въ древній міръ, старавшимся, при помощи самаго тщательнаго изученія костюма и вооруженія древнихъ, археологически-точно возстановить античную жизнь. Это могли бы сдѣлать и придворные живописцы Лоренцо, такъ какъ въ аллеяхъ обширныхъ садовъ Санъ-Марко былъ разставленъ цѣлый музей античныхъ статуй, сотни греческихъ вазъ и античныхъ камей хранились среди коллекцій Лоренцо. Но они вовсе не хотѣли возстановлять древность, а лишь желали представить картину того миѳическаго времени, когда человѣкъ, въ блаженномъ единеніи съ природой, велъ безпрерывно-радостное существованіе. Мантенья смотрѣлъ на древній міръ глазами Менцеля, эти же художники—глазами Бёклина и Пювиса де Шаванна. Падуанецъ старался понять античный міръ разумомъ, они же искали его душою, и вѣроятно говорили про Мантенью то же, что теперь говоритъ Бёклинъ о Менцелѣ: „Это великій ученый". У Мантеньи—ясная, разумная классичность, у нихъ—романтизмъ, спасающійся отъ дѣйствительности на счастливый берегъ сказочной Эллады, чтобы въ этомъ мірѣ поэзіи упиться сладкими впечатлѣніями и очаровательными образами.

Какъ въ этихъ произведеніяхъ Сандро и другихъ выразилось настроеніе тѣхъ дней, такъ въ картинахъ Гирландайо отразился habitus ихъ, внѣшній видъ, ихъ нравы и обычаи. Хотя онѣ должны изображать библейскія событія, однако, на самомъ дѣлѣ, онѣ являются только прославленіемъ той великой эпохи, когда какъ это говорится въ одной надписи, „нашъ прекраснѣйшій городъ Флоренція, всюду прославленный за свое богатство, свое искусство и свои постройки, пребывалъ въ благосостояніи, здравіи и мирѣ". Кажется Гирландайо ни разу не пришла въ голову мысль, что ему заказаны религіозные сюжеты, когда по порученію двоюроднаго брата Лоренцо, Джіованни Торнабуони, онъ создавалъ свой циклъ

фресокъ, въ абсидѣ церкви Санта-Марія-Новелла. Онъ изобразилъ лишь тотъ міръ, который онъ видѣлъ передъ глазами, и изобразилъ его въ блестящемъ и праздничномъ одѣяніи. Флоренція во всемъ своемъ благородномъ блескѣ и аристократизмѣ, во всей своей утонченности, увѣковѣчена въ этихъ картинахъ. Когда глядишъ на эти фрески, кажется, что присутствуешь при пышныхъ и великолѣпныхъ церковныхъ церемоніяхъ, при бракосочетаніи какихъ нибудь знатныхъ аристократовъ, или, находишься въ комнатѣ только что разрѣшившейся отъ бремени патриціанки. Дамы высшаго общества, сливки флорентійской аристократіи, очень пикантныя, съ тонкими, неправильными чертами лица, приходятъ съ визитомъ къ своимъ подругамъ, медленно и церемонно подвигаясь въ своихъ богатыхъ парчевыхъ платьяхъ. Мраморные фризы, въ родѣ фризовъ де ла Роббіа, тянутся по стѣнамъ изящно, но просто убранныхъ апартаментовъ. Должно быть это было важнымъ и любопытнымъ событіемъ въ городѣ, когда вся Флоренція собралась въ церкви, расписанной Доменико, чтобы подивиться портретамъ извѣстныхъ всему городу красавицъ, принадлежавшихъ къ первѣйшимъ тосканскимъ фамиліямъ, къ Торнабуони и Торнаквинчи, Сассетти и Медичи.

Гирландайо заслужилъ вѣчную благодарность историковъ за свою культурно-историческую документальность. Вся его эпоха, какъ живая, стоитъ передъ нашими глазами, и съ одинаковымъ интересомъ можно разсматривать его картины какъ съ точки зрѣнія чисто-эстетической, такъ и научной. Но художественная сторона, все же, перевѣшиваетъ. Тогда какъ фрески Гоццоли, созданныя лѣтъ за сорокъ, не поднимаются выше уровня ловкихъ иллюстрацій, произведенія Гирландайо проникнуты истиннымъ историческимъ духомъ. Тамъ—развязное laisser aller, тутъ—строгая, ясная композиція и монументальное величіе. Тамъ нагроможденіе деталей, часто даже взаимно мѣшающихъ, здѣсь — простота и

прекрасное чувство простора. Веселая болтовня Беноццо превратилась въ совершенную по формѣ рѣчь, наивное сопоставленіе имъ разнородностей — въ классически-сжатый стиль.

Однако, разсматривая дѣло съ другой точки зрѣнія, можно и не увидать во всемъ этомъ личной заслуги Гирландайо. Въ сущности, все его превосходство заключается только въ томъ, что Гоццоли располагалъ лишь пріобрѣтеніями Мазаччіо, Учелло и Кастаньо, а Гирландайо всѣмъ дальнѣйшимъ развитіемъ живописи. Онъ прекрасно владѣетъ перспективой, благодаря тому что Піеро делла Франческа нашелъ ея законы. Онъ величественнѣе и проще Гоццоли, благодаря творчеству Антоніо Поллаюолы, который открылъ прелесть монументальной простоты. Его фигуры кажутся рельефными, а не плоскими, какъ у Гоццоли, потому что Верроккіо до него разработалъ пластическую лѣпку формъ. Складки одеждъ, и античныя детали потому такъ классически и стильно просты, что онъ видѣлъ Римъ, и что, со времени появленія гравюръ Мантеньи, и во Флоренціи изученіе драпировочныхъ мотивовъ сдѣлалось систематичнымъ. Иногда онъ поражаетъ интимными деталями, тѣмъ, что ставитъ на первомъ планѣ букеты цвѣтовъ или изображаетъ какое-либо домашнее животное. Но и въ этомъ новшествѣ онъ идетъ по пятамъ Гуго ванъ-деръ-Гуса, который пробудилъ во флорентійцахъ вкусъ къ такимъ подробностямъ. Гирландайо воспользовался всѣмъ накопившимся до него художественнымъ капиталомъ, всѣмъ, что нашли великіе піонеры. Это возвышаетъ его надъ Гоццоли, но указываетъ въ то же время на то, что онъ, какъ и Гоццоли, означаетъ скорѣе конецъ, чѣмъ начало или расцвѣтъ извѣстнаго художественнаго направленія. Онъ одинъ изъ тѣхъ завоевателей, которые идутъ за развѣдчиками, не ищутъ новаго, а собираютъ въ одно цѣлое уже найденное другими.

Но на томъ пути, по которому шелъ Гирландайо, дальнѣйшій шагъ былъ уже невозможенъ. Какъ ни благодарны



Доменико Гирландайо. Посѣщеніе Св. Дѣвой Маріей Св. Елизаветы.

Фреска въ церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи.

мы ему за то, что онъ такъ точно и вѣрно передалъ внѣшній образъ жизни своего времени, все-же мы имѣемъ право спросить, какую связь имѣютъ легенды о св. Іоаннѣ и Маріи съ картинками модъ и обстановки конца кватроченто. Церковнаго настроенія въ его картинахъ нѣтъ и слѣда. Послѣдніе слѣды благочестія, которые были еще въ живописи кватроченто, исчезли въ его искусствѣ, и даже легенда о св. Францискѣ, которую съ такой торжественною строгостью написалъ когда-то Джотто, становится у Гирландайо предлогомъ для изображенія церковныхъ церемоній и архитектурныхъ композицій. Веронезе кватроченто, онъ болѣе, чѣмъ кто либо изъ его предшественниковъ, далъ свѣтскую окраску библейскимъ сюжетамъ. Даже въ произведеніяхъ Гоццоли сквозитъ еще нѣкоторая сказочность, нѣкоторое сельское патріархальное настроеніе, подходящее къ духу Библіи. У Гирландайо все Священное Писаніе превратилось въ какія то сцены изъ жизни высшаго свѣта. Своею извѣстною фразою, что „онъ жалѣетъ, что, овладѣвъ этою манерою живописи, онъ не можетъ расписать всѣ городскія стѣны Флоренціи", онъ выдалъ, какое чисто-внѣшнее отношеніе у него было къ своему искусству.

Его напрестольные образа, хотя въ нихъ фигуры имѣютъ менѣе современный характеръ, служатъ лишь логическимъ комментаріемъ къ сказанному. Будучи опытнымъ дѣльцомъ, онъ совсѣмъ по фабричному изготовлялъ свои церковные образа и никогда не отказывался отъ заказовъ, но заваленный дѣломъ поручалъ исполненіе ихъ своимъ подмастерьямъ, чѣмъ и объясняется, что его произведенія лишены какъ внутренняго содержанія, такъ и красочной прелести. Сѣрыя, даже кричащія красныя и синія краски, положены, безо всякой связи, одна возлѣ другой. Религіозныя картины, въ которыя Фіезоле вкладывалъ всю свою душу, для Гирландайо являются, попросту, предметомъ наживы, и онъ ихъ изготовлялъ компанейскимъ способомъ, кое-какъ въ своей боттегѣ.

Совершенно естественно, что въ эпоху, болѣе не имѣвшую христіанскихъ идеаловъ, въ эпоху, лучшіе представители которой переселились въ Элладу, религіозная живопись должна была пріобрѣсти такой свѣтскій характеръ. Можно находить извѣстную величественность въ томъ, что міросозерцаніе высшаго общества кватроченто, не знавшее болѣе христіанскаго неба, высказывалось съ такой прямотой. Но въ то-же время совершенно понятно, что какъ разъ противъ свѣтскаго искусства Гирландайо и ему подобныхъ должна была возникнуть реакція, такъ какъ въ массѣ религіозность еще далеко не умерла.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

I.

Церковная реакція.

1. Савонарола.

„Нельзя знать, что будетъ завтра“. Въ истинѣ этихъ словъ, Лоренцо самъ еще долженъ былъ убѣдиться. Въ душѣ его произошелъ странный переворотъ, когда въ концѣ своей жизни онъ сталъ сочинять „Laudi“. Гордый пѣвецъ, прославлявшій радости карнавала, вдругъ затронулъ мрачныя стороны человѣческаго существованія. Онъ спрашиваетъ о смыслѣ жизни, говоритъ объ ужасныхъ минутахъ внутренней пустоты, о безотчетномъ ужасѣ, овладѣвающемъ иногда душою. Прикованный болѣзнью къ постели, въ виллѣ Кареджи, онъ, должно быть, именно въ минуту такой внутренней пустоты послалъ въ монастырь Санъ-Марко, за пріоромъ доминиканцевъ, Джироламо Савонаролой, прося у него утѣшенія и отпущенія грѣховъ. Савонарола явился на его зовъ. Точно грозное привидѣніе, долго и молча, стоялъ страшный монахъ у предсмертнаго одра любимца грацій, пронизывая его насквозь своимъ ястребинымъ взоромъ, но не сжалился и ушелъ — не простивъ.

И вотъ наступили снова годы церковнаго владычества. Аристократическій платонизмъ не могъ удовлетворять всѣхъ душевныхъ потребностей. Чувство пресыщенія, жгучая

жажда спасенія души и пуританскій фанатизмъ явились послѣ долгаго опьяненія, послѣ культа чувственности и жизнерадостнаго эпикурейства. Савонарола принадлежалъ къ числу тѣхъ рѣдкихъ людей, которые приходятъ какъ разъ во-время. Санъ-Марко, гдѣ въ дни Фіезоле училъ святой Антонинъ, снова сдѣлался главной христіанской твердыней, откуда исходило все новое движеніе. Благодаря Савонаролѣ, аскетическія идеи, не выходившія прежде за предѣлы монашеской обители, стали доступны возбужденной толпѣ. Могущественныя, тысячелѣтнія преданія древне-христіанской церкви, ея темное владычество надъ человѣчествомъ снова вступили въ борьбу съ заманчивыми идеалами древняго міра, съ пѣніемъ сиренъ и упоительной чувственностью. Уже въ 1491 году Савонарола произносилъ свои проповѣди покаянія. въ церкви Santa Maria del Fiore, и черезъ нѣсколько мѣсяцевъ Флоренція была другая. Его демоническія слова, его яростные упреки, градомъ посыпались на жизнерадостную толпу. Всѣмъ казалось, что съ неба снизошелъ какой-то грозный пророкъ, посланный Богомъ съ тѣмъ, чтобы громить пышный городъ или призвать его къ покаянію. Крестные ходы замѣнили свѣтскія праздничныя процессіи, а вмѣсто веселыхъ пѣсенъ карнавала слышались хвалебные церковные гимны. Съ каждымъ днемъ росло число приверженцевъ Савонаролы. Пусть папа грозилъ отлученіемъ отъ церкви, пусть аристократія была до послѣдней степени возмущена этимъ демагогомъ,—на его кликъ „Viva Cristo" стекались отовсюду наэлектризованныя массы. На улицахъ то и дѣло встрѣчались фанатическія сцены, подобныя самоистязаніямъ дервишей, и напоминавшія шествія флагеллантовъ. Не Медичи правили Флоренціей, а Самъ Іисусъ Христосъ, populi Florentini decreto creatus, былъ ея властелиномъ и защитникомъ. „Аутодафе земной суеты", сооруженное въ день карнавала 1497 года, было высшимъ выраженіемъ всеобщаго возбужденія. 1300 дѣтей обходили всѣ дома,

требуя, отъ имени Савонаролы, выдачи всякаго „мірскаго“ хлама. Шелковыя платья, музыкальные инструменты, ковры и изданія Декамерона, античные классики и миѳологическія картины—все это было сложено въ громадную пирамиду, подожжено, и яркое пламя вознеслось къ небу. Женщины и дѣвушки, увѣнчанныя оливковыми вѣтками, въ мистическомъ экстазѣ, танцовали вокругъ костра, бросая въ огонь свои кольца, браслеты и всякія другія украшенія. Изъ Савонаролы, должно быть, исходила демоническая, гипнотизирующая сила. Даже Мирандола, другъ Лоренцо Великолѣпнаго, разсказываетъ, что онъ весь дрожалъ и что волосы его вставали дыбомъ, когда онъ, какъ-то разъ, слышалъ проповѣдь этого доминиканскаго аскета.

И самое искусство Савонарола предалъ проклятію. „Язычникъ Аристотель говоритъ въ своей поэтикѣ, что не слѣдуетъ изображать непристойныхъ фигуръ, дабы не развращать ими дѣтей. Что же долженъ я тогда сказать о васъ, христіанскіе художники, не стѣсняющіеся писать полунагія фигуры. Это исходитъ изъ зла, а потому откажитесь отъ этого! Вы же, собственники подобныхъ картинъ, уничтожьте или замажьте ихъ. Этимъ вы совершите дѣло, угодное Богу и Пресвятой Богоматери.“ Но онъ возставалъ не только противъ изображенія нагого тѣла, а и противъ введенія портретовъ въ церковную живопись. „Изображенія въ вашихъ церквахъ воплощаютъ вашихъ боговъ. А между тѣмъ ваша молодежь поминутно встрѣчаетъ женщинъ, въ которыхъ узнаетъ то Магдалину, то святаго Іоанна. Вы позволяете изображать уличныхъ потаскушекъ въ видѣ святыхъ. Этимъ вы топчете въ грязь Божество и вносите вашу мірскую суету въ обиталище Вѣчнаго. Неужели вы думаете, что Пресвятая Богородица ходила въ такой одеждѣ, въ какой вы ее изображаете? Она носила одѣяніе бѣдныхъ, а вы ее изображаете какъ отверженную“.

Не разъ говорилось о томъ, какое вредное вліяніе на ис-

кусство имѣла великая церковная реакція. Флоренція, эти новыя Аѳины, превратилась въ скучную Женеву времени Кальвина. Нужно приписать исключительно Савонаролѣ то печальное обстоятельство, что возрожденіе античнаго міра въ XV вѣкѣ не пошло дальше и что греческіе боги, нашедшіе было пріютъ при дворѣ Лоренцо, снова должны были бѣжать изъ Италіи. Его ожесточеніе противъ портретовъ и современныхъ нарядовъ порвало всякую живую связь между искусствомъ и жизнью. Но съ другой стороны, взамѣнъ того, что̀ онъ уничтожилъ, онъ вернулъ искусству то, что̀ оно утратило во времена Лоренцо — христіанскіе идеалы. Онъ представилъ эти древніе идеалы въ такомъ свѣтѣ, что они вдругъ всѣмъ показались совершенно новыми. Въ своихъ проповѣдяхъ, описывая материнскую любовь Мадонны, ея нѣжную, робкую душу, онъ выставлялъ ее то какой-то ясновидящей пророчицей, то бѣдною простою дѣвушкой, не понимающей, чѣмъ она могла заслужить милость Божью. Уже въ одномъ этомъ мы видимъ, насколько болѣе глубокій идеалъ Мадонны Савонарола далъ живописцамъ. „Прекрасна лишь красота души. Взгляните на благочестиваго человѣка, душа котораго озарена Святымъ Духомъ, будь то мужчина или женщина. Взгляните на него, когда онъ молится, когда все существо его проникнуто небеснымъ восторгомъ, и вы узрите въ немъ красоту Божескую, такъ какъ лицо его въ это мгновенье имѣетъ ангельское выраженіе“. Въ этихъ словахъ заключалась цѣлая программа для искусства. И художники, каждый по своему, становятся въ то или иное соотношеніе съ проповѣдникомъ покаянія. Для однихъ онъ былъ злымъ демономъ, для другихъ — Святымъ Духомъ. У однихъ онъ отнялъ идеалы, другимъ онъ далъ возможность лучше найти себя. Окруженное страстною смутой той эпохи, искусство также было потрясено духовною лихорадкой, которая съ такой ужасною силой охватила всю народную жизнь Тосканы.

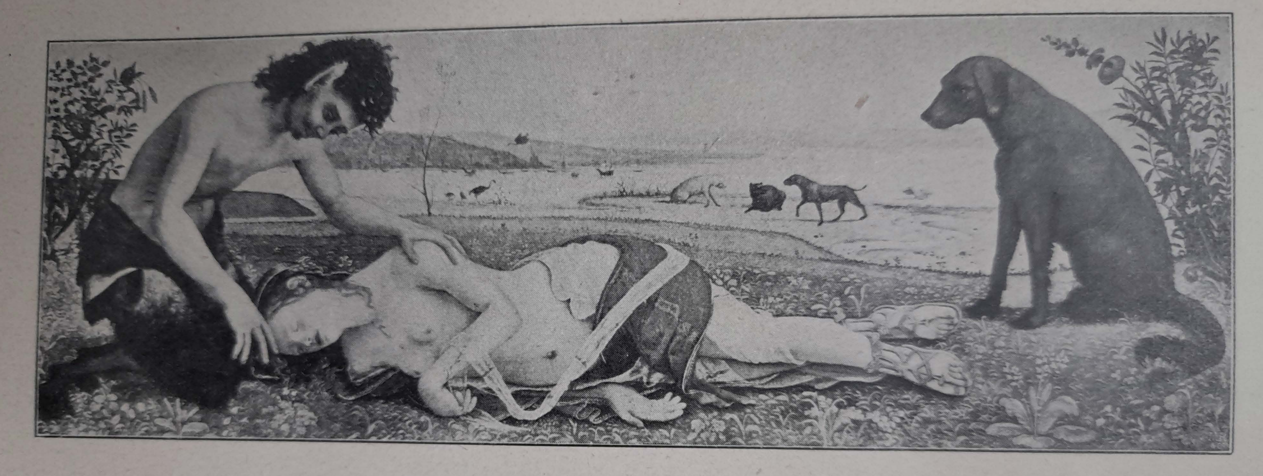
2. Піеро ди Козимо.

Для Піеро ди Козимо, Савонарола былъ злымъ геніемъ. Онъ разрушилъ его сказочный міръ, изгналъ его изъ того волшебнаго царства, которое онъ создалъ себѣ въ лучезарномъ великолѣпіи, изъ царства, гдѣ сказочныя существа кружились въ эфирѣ, гдѣ прекрасные рыцари и заточенныя принцессы, трехголовые великаны и заколдованные языческіе боги, пугали, любили и дразнили другъ друга. Піеро ди Козимо является истымъ дѣтищемъ эпохи Лоренцо Великолѣпнаго, духовно родственнымъ тѣмъ буколическимъ мечтателямъ, которые такъ граціозно, такъ очаровательно и шаловливо играли преданіями античнаго міра.

Въ исторіи искусства онъ считается ученикомъ неуклюжаго и бездушнаго Козимо Розелли, но, въ сущности, его настоящимъ учителемъ былъ Гуго ванъ деръ Гусъ. Этотъ нидерландскій мастеръ пробудилъ въ немъ вкусъ къ деревенскому и къ красивымъ, свѣтящимся краскамъ. Онъ натолкнулъ его на внимательное наблюденіе животныхъ и растеній и породилъ въ немъ любовь къ солнечнымъ лучамъ, играющимъ на различныхъ предметахъ. Для этого сѣверно-нидерландскаго направленія въ творчествѣ Козимо въ особенности характерно берлинское „Поклоненіе пастуховъ“. Въ этой картинѣ совершенно отсутствуетъ праздничная пышность, все дышетъ въ ней тихимъ сельскимъ настроеніемъ. Марія благоговѣйно складываетъ руки. Грубый, коренастый пастухъ, съ козленкомъ подъ мышкой, приподымаетъ свою большую сѣро-желтую соломенную шляпу. Солнечный лучъ играетъ на его загорѣломъ лицѣ, на свѣтло-коричневой рубахѣ и на сѣро-синихъ чулкахъ. Позади стелется незатѣйливый пейзажъ, равномѣрно залитый свѣтомъ. Свѣтлозеленая и блѣдножелтая листва высокихъ деревьевъ тонко рисуется на синемъ небосклонѣ. Скирды, соломен-

ная крыша избушки и разныя домашнія животныя еще болѣе усиливаютъ сельскій характеръ этой картины.

Другія произведенія Козимо полны того же тяготѣнія къ землѣ, того тихаго, прочувствованнаго настроенія, которое не имѣетъ ничего общаго съ легкою элегантностью итальянцевъ. Луврская Мадонна скорѣе походитъ на какую-то голландскую торговку, чѣмъ на итальянскую Марію. Пресвятая Дѣва, простая крестьянка, одѣта въ простое домашнее платье, на головѣ ея полосатый блѣдноголубой платокъ, концы котораго завязаны узломъ подъ подбородкомъ. Чрезвычайно трогательный деревенскій мотивъ, раньше никогда не встрѣчавшійся въ итальянской живописи. Бѣлый голубь и книга, въ красномъ переплетѣ, исполнены совсѣмъ въ характерѣ нидерландской nature morte. Въ другихъ картинахъ Козимо былъ занятъ анализомъ свѣта. Его Магдалина, портретъ элегантной, богато одѣтой молодой женщины, написана совершенно въ стилѣ Гирландайо. Но она стоитъ у окна, черезъ которое въ комнату вливаются солнечные лучи, обдающіе свѣтлымъ блескомъ ея фигуру. Эти лучи играютъ на ея щекахъ, скользятъ по волосамъ, сверкаютъ на жемчугахъ и рубинахъ, искрятся тысячами оттѣнковъ на темно-зеленомъ платьѣ. Опять-таки чисто нидерландская особенность, что онъ, вмѣсто итальянскаго профильнаго поворота, остановился на полуоборотѣ. Также и nature morte совершенно нидерландскаго характера: баночка съ мазью, какая-то записка и книга на подоконникѣ. Подоконникомъ этимъ онъ пользуется очень умѣло для усиленія иллюзіи глубины комнаты. Во многихъ картинахъ поражаешься его большимъ знаніемъ животныхъ, растеній и пейзажа. Въ „Поклоненіи младенцу Христу", написанномъ имъ для Лоренцо Медичи, по мелкимъ камешкамъ бѣжитъ ручеекъ, щегленокъ сидитъ около дерева, благоухающіе цвѣты пестрѣютъ на зеленой лужайкѣ. У него нѣтъ почти ни одной картины, на которой не было бы животныхъ—свиней, кроликовъ, голубей,



Пьеро ди Козимо. Смерть Прокриды.

Національн. галл. Лондонъ.

собакъ, журавлей или лебедей. Кромѣ того, его всегда можно узнать по той ботанической точности, съ которою онъ выписывалъ пальмы, оливы, мирты, колосья, гвоздику, первоцвѣтъ или маргаритки. Однако, не смотря на все это богатство деталей, его пейзажъ поражаетъ своею безконечною далью и своими широкими, простыми линіями. Онъ не прикрашивалъ природу, какъ это дѣлали прежніе мастера, но подобно Гусу лишь съ большей любовью изучалъ ее.

Нѣкоторыя черты его характера, извѣстныя намъ изъ его жизни, вполнѣ подтверждаютъ то впечатлѣніе, которое мы получаемъ отъ его картинъ. Вазари разсказываетъ, что онъ постоянно запирался въ своей мастерской и не любилъ, чтобы кто-нибудь смотрѣлъ, когда онъ работалъ. По этому можно судить, какимъ безпомощнымъ и безсильнымъ художникомъ онъ самъ считалъ себя, и какъ глубоко онъ сознавалъ, что только благодаря Гусу онъ открылъ нѣкоторыя колористическія тайны, которыя, естественно, хотѣлъ сохранить лишь для себя. Леонардо также прибѣгалъ къ обратному письму, чтобы сдѣлать свои манускрипты непонятными для непосвященныхъ людей. Вазари разсказываетъ далѣе, что Піеро не позволялъ снимать плодовъ въ своемъ саду, что онъ давалъ рости винограду въ дикомъ состояніи и утверждалъ, что природу не нужно переиначивать, что нужно предоставлять ее самой себѣ. Въ этомъ какъ бы слышатся слова Руссо, который также находилъ, что все исходитъ совершеннымъ изъ рукъ природы. Такіе взгляды Козимо объясняютъ его реалистическое отношеніе къ пейзажу. Онъ именно далъ природу такою, какая она на самомъ дѣлѣ,— ни разу „не осквернилъ ее ненужными прикрасами". Вазари еще разсказываетъ о Піеро, что онъ питался исключительно вареными яйцами. Эта воздержность, которую можно принять за капризъ чудака, находится въ тѣсной связи съ его пантеистическими воззрѣніями, съ его большою любовью къ животнымъ. Послѣ Гуса онъ былъ первымъ художникомъ,

удѣлявшимъ въ своихъ картинахъ значительную часть животному царству.

Но это любовное отношеніе ко всему видимому міру было лишь одной стороной въ личности у Піеро. Рука объ руку съ этимъ существовала страсть къ сказочному и фантастичному. Тотъ же художникъ, который такимъ открытымъ чисто-сѣвернымъ трезвымъ взоромъ смотрѣлъ на окружающую природу, иногда удалялся въ волшебныя страны, прислушивался къ таинственнымъ, неземнымъ мелодіямъ. Ему представлялись странныя видѣнія. Сказочныя, фантастичныя существа проносились на необычайныхъ звѣряхъ, въ его воображеніи. Миѳическій гиппогрифъ переносилъ его въ погибшій прекрасный міръ Эллады. на Востокъ и въ Утопію. „Этотъ юноша", говоритъ Вазари", былъ богато одаренъ природой. Своимъ умомъ и совсѣмъ особенной фантазіей, онъ сильно отличался отъ прочихъ молодыхъ людей, работавшихъ вмѣстѣ съ нимъ у Козимо Розелли. Часто случалось, что среди разговора онъ вдругъ забывалъ, о чемъ говорилъ, и принужденъ былъ начинать сначала, такъ какъ его голова была одновременно занята слишкомъ разнородными мыслями. Онъ любилъ уединеніе, любилъ отдаваться своимъ фантастическимъ думамъ и строить воздушные замки. Иногда онъ подолгу останавливался передъ какимъ нибудь плевкомъ, утверждая, что видитъ въ немъ конныя баталіи, сказочные города и богатѣйшіе пейзажи. То же самое онъ видѣлъ и въ облакахъ. Итакъ еще задолго до Леонардо онъ зналъ то, о чемъ великій мастеръ проповѣдуетъ въ своемъ трактатѣ о живописи: „Если тебѣ нужна какая-нибудь сложная композиція, ищи ее въ формахъ облаковъ и въ обветшалыхъ каменныхъ стѣнахъ. Въ нихъ ты можешь увидѣть замѣчательнѣйшія вещи: красивые пейзажи, горы, рѣки, скалы, деревья, великія равнины, долины и холмы. Ты также можешь въ нихъ увидѣть цѣлыя битвы и сраженія, оживленныя позы, странныя, изумительныя фигуры и даже

выраженіе лицъ. Впечатлѣніе, которое ты получаешь при видѣ всего этого, похоже на звонъ колоколовъ: въ каждомъ ударѣ ты какъ бы слышишь отголосокъ всего того, чѣмъ заполнено твое воображеніе".

Влеченіе Піеро къ фантастическому впервые выразилось въ тѣхъ маскарадныхъ процессіяхъ, которыя онъ устраивалъ во время карнавала для молодыхъ флорентійскихъ аристократовъ. „Онъ придумывалъ цѣлыя тріумфальныя шествія, съ музыкой и стихотвореніями, которыя самъ сочинялъ по этому поводу. Всадники и пѣшеходы были разодѣты съ невѣроятною роскошью и въ полномъ соотвѣтствіи съ задуманнымъ планомъ. То было чудное зрѣлище, когда ночью, при свѣтѣ факеловъ, по улицамъ проѣзжало тридцать рыцарей, въ роскошныхъ одѣяніяхъ, на великолѣпныхъ коняхъ, окруженные многочисленными оруженосцами, съ копьями въ рукахъ. За ними слѣдовала тріумфальная колесница, украшенная трофеями и разными фантастическими орнаментами". Въ то время главнымъ источникомъ для живописи все еще были религіозные сюжеты, фантастичность могла проявляться только въ такихъ эфемерныхъ вещахъ. Въ 1482 году Піеро вмѣстѣ со своимъ учителемъ Розелли предпринялъ путешествіе въ Римъ и съ тѣхъ поръ любовь къ фантастичному прочно опредѣлилась въ немъ. Чудесныя страны античнаго міра открылись его глазамъ. Цвѣтущія чары древнихъ легендъ стали ему ясны. Его фантазія, не имѣвшая до сихъ поръ опредѣленной цѣли, прорыла себѣ наконецъ русло. Древній міръ представился ему какимъ-то сказочнымъ царствомъ, гдѣ царятъ таинственныя приключенія, волшебная любовь и рыцарскій духъ. Въ своихъ фантастическихъ картинахъ онъ водитъ насъ по дремучимъ лѣсамъ, населеннымъ сатирами и нимфами, или приводитъ насъ къ берегу моря, гдѣ безстрашные рыцари дерутся съ драконами и освобождаютъ заключенныхъ принцессъ. То слышится въ этихъ картинахъ задорный шаловливый смѣхъ Боккаччіо, то груст-

ная, романтичная пѣсня Лоренцо. Иногда они проникнуты какимъ-то современнымъ духомъ, и напоминаютъ настроенія Лоэнгрина или Никельмана.

Нѣкоторыя его картины имѣютъ нѣчто общее съ оффенбаховскимъ переложеніемъ античнаго міра на современный ладъ, какъ напр. „Гиласъ и нимфы", картина, написанная подъ впечатлѣніемъ „Silvae" Полиціано. На усѣянномъ цвѣтами лугу нимфы нашли хорошенькаго любимца Геркулеса. Точно собаки, почуявшія дичь, онѣ сбѣгаются отовсюду, чтобы полюбоваться красивымъ мальчикомъ. Каждой хотѣлось бы угодить ему. Одна принесла ему цвѣты, другая— фрукты, третья—собачку. Одна изъ нимфъ такъ поражена красотой мальчугана, что совершенно растерялась. Разставивъ ноги и упершись одной рукой въ бокъ, она, какъ безумная, глядитъ на него во всѣ глаза, и не замѣчаетъ, что роняетъ цвѣты, которые она собрала для него. Пузатые тритоны Бёклина, увидавшіе въ „Игрѣ волнъ" купающихся наядъ, навѣрно не были такъ поражены ими, какъ нимфы Піеро. „Венера и Марсъ", въ Берлинѣ, шаловливая, очаровательная пастораль. Амуры играютъ доспѣхами Марса, парочка бѣлыхъ голубей нѣжно цѣлуется, на колѣно Венеры сѣла красная бабочка. Кроликъ ласкается къ богинѣ. Онъ навострилъ ушки и точно вдыхаетъ въ себя тонкій, благоухающій запахъ женскаго тѣла. Въ „Освобожденіи Андромеды", герой имѣетъ видъ какого-то шутовскаго Лоэнгрина. Онъ летитъ по воздуху, одѣтый въ желтый панцырь, въ синюю тунику и красное трико. Грузное, допотопное чудовище, похожее на Фафнира, корчится въ предсмертныхъ судорогахъ. Вазари говоритъ, что Піеро долгое время работалъ въ этомъ направленіи. Онъ наконецъ нашелъ ту область, куда его влекло его дарованіе. Фантазія его была неисчерпаема въ изобрѣтеніи фантастическихъ чудовищъ и веселыхъ, сказочныхъ существъ. Центавры и сатиры преслѣдуютъ нимфъ, лапиты борются, Прометей достаетъ огонь

съ неба. Все пространство земли воображенiе его оживило духами. Легiоны странныхъ существъ заполняютъ воздухъ. Точно старый Панъ проснулся послѣ тысячелѣтняго сна въ его картинахъ. „Смерть Прокриды", въ Лондонѣ. пожалуй, самая очаровательная. чисто—бёклиновская идиллiя изъ этой серiи. На душистомъ усѣянномъ цвѣтами лугу лежитъ прелестная нимфа. Фавнъ, стоящiй на колѣняхъ около нея, не вѣритъ своимъ глазамъ, что умерла Прокрида, дочь Эрехтея. Онъ тихонько склонился надъ нею, старается приподнять ея голову и заглядываетъ ей въ глаза. Романтическая поэзiя соединена здѣсь съ эллинской красотой. Сидящая тутъ же собака вѣрный другъ юной нимфы, и весь пейзажъ погружены въ глубокое горе. Точно плакучiя ивы, сгибаются надъ Прокридой кусты. Проказникъ Пiеро, въ данномъ случаѣ, сдѣлался серьезнымъ и меланхоличнымъ. Не хотѣлъ-ли онъ изобразить въ горюющемъ Фавнѣ самаго себя, а въ мертвой Прокридѣ—свое искусство?

Но вотъ раздался мрачный призывъ Савонаролы къ покаянiю, и свѣтлая игра сказочнаго мiра кончилась. Вмѣсто лучезарности античнаго мiра, снова выступило черное средневѣковье, вмѣсто шаловливыхъ чувственныхъ усладъ—обагренный кровью аскетизмъ. Однако язычникъ Пiеро не могъ передѣлать себя. Нѣкоторое время онъ дѣлалъ попытки. „Святое семейство" въ Дрезденѣ, должно быть, первая вещь. навѣянная доминиканцемъ. Прежнiй цвѣтущiй красивый пейзажъ его превратился въ скалистую и пустынную мѣстность. Оголенныя деревья простираютъ свои сучья къ небу. Маленькiй Iоаннъ Креститель, другъ дѣтства младенца Христа, боязливо приближается къ нему съ крестомъ въ рукахъ. Громадные ангелы висятъ въ небѣ какъ тучи. Во флорентiйскомъ „Зачатiи Марiи" онъ даже возвышается до идей новаго спиритуализма. Уже самая тема показываетъ, какъ духъ противоборствующей реформацiи бросаетъ здѣсь свою забѣгающую впередъ тѣнь. Въ первый разъ въ живописи

былъ данъ тотъ моментъ изъ жизни Маріи, который впослѣдствіи такъ любилъ изображать Мурильо: Святой Духъ осѣняетъ Дѣву Марію. Пресвятая Дѣва и святые полны экстатическаго и покорнаго восторга. Козимо удалось здѣсь выразить религіозное опьяненіе охватившее ту эпоху. Однако недолго длился мистическій восторгъ Піеро. Религіозныя картины сбили его съ настоящаго пути и онъ утратилъ свою личность. Въ нихъ онъ подражалъ то Синьорелли, то Леонардо, то Фра Бартоломмео. Онъ самъ отлично чувствовалъ всѣ натяжки своего религіознаго искусства. Не слѣдуя больше голосу своей души, онъ не можетъ становиться въ уровень съ другими. Онъ неохотно брался теперь за свои картины и часто не кончалъ ихъ. Только въ портретахъ онъ еще дерзаетъ возвращаться въ свое прежнее волшебное царство. Такъ онъ написалъ „Клеопатру", страшную и прекрасную голую женщину, съ восточною шалью на головѣ. Вокругъ ея шеи вмѣсто ожерелья вьется желто-зеленая змѣйка. Глядя на эту картину, чувствуешь, что душа художника, написавшаго ее, была надорвана. Рѣзкая разногласица царитъ между тропически-пышнымъ чувственнымъ типомъ Клеопатры и безнадежно-нищенскимъ пейзажемъ съ изсохшимъ деревомъ, которымъ Піеро воспользовался какъ фономъ; чувствуется діаболичный контрастъ между блѣднымъ профилемъ и черными тучами надвигающимися сзади. Въ эту же эпоху были написаны находящіеся въ Гаагѣ портреты музыканта Франческо Джіамберти и архитектора Джіуліано да Санъ-Галло. Понятно, это были не заказы, а портреты друзей Козимо, такихъ же разочарованныхъ и желчныхъ людей, какъ онъ самъ, съ которыми онъ любилъ, подобно Готфриду Келлеру, по вечерамъ сидѣть за бутылкой вина и сѣтовать о перемѣнившихся временахъ. Джіуліано какъ-то идіотично смотритъ въ упоръ своими мутными глазами, а беззубый старый идеалистъ-музыкантъ съ бѣшенствомъ нахлобучилъ на уши свою большую шляпу. Пейзажъ, разстилающійся позади головъ, со-

всѣмъ не соотвѣтствуетъ аллегорическому замыслу. Можно даже подумать, что Піеро, вмѣсто того чтобы скомпановать подходящіе фоны, написалъ своихъ друзей на старыхъ этюдахъ съ натуры.

Жизненный нервъ въ творчествѣ Піеро былъ надорванъ Савонаролой. Христіанское міровоззрѣніе, ставшее снова единовластнымъ, не давало простора для фантазіи. Слѣдуя строгимъ предписаніямъ церкви, художники должны были изображать все тѣ же и тѣ же, освященныя столѣтними преданіями, событія. Еще разъ Піеро удалось устроить праздничное шествіе карнавала въ 1511 году, и его имя въ послѣдній разъ прогремѣло на всю Флоренцію. Но во что превратилъ Савонарола веселаго Піеро! „Центръ этого шествія", разсказываетъ Вазари, „составляла черная похоронная колесница, запряженная буйволами, расписанная человѣческими костями и бѣлыми крестами. На ней побѣдоносно возсѣдала фигура смерти, съ косою въ рукѣ. Затѣмъ тянулась безконечная вереница гробовъ. Когда шествіе останавливалось, раздавалось похоронное пѣніе, крышки гробовъ приподымались, и оттуда выглядывали мертвецы, завернутые въ саваны. Скелеты были такъ хорошо и натурально сдѣланы, что нельзя было смотрѣть на нихъ безъ содраганія. Потомъ вдругъ раздавались пронзительные трубные звуки, мертвецы на-половину вылѣзали изъ гробовъ, садились и пѣли жалобнымъ голосомъ: Dolor, pianto e penitenzia. За колесницею и гробами ѣхали мертвецы верхомъ на лошадяхъ, для этого Піеро нарочно выбралъ самыхъ тощихъ клячъ. На черныхъ попонахъ были написаны бѣлые кресты. Каждый всадникъ-мертвецъ имѣлъ четырехъ оруженосцевъ-мертвецовъ, съ черными копьями и большими черными знаменами въ рукахъ, опять таки украшенными крестами и мертвыми головами. Еще другіе мертвецы съ черными платками шли около колесницы и жалобно пѣли: „Miserere mei Deus".

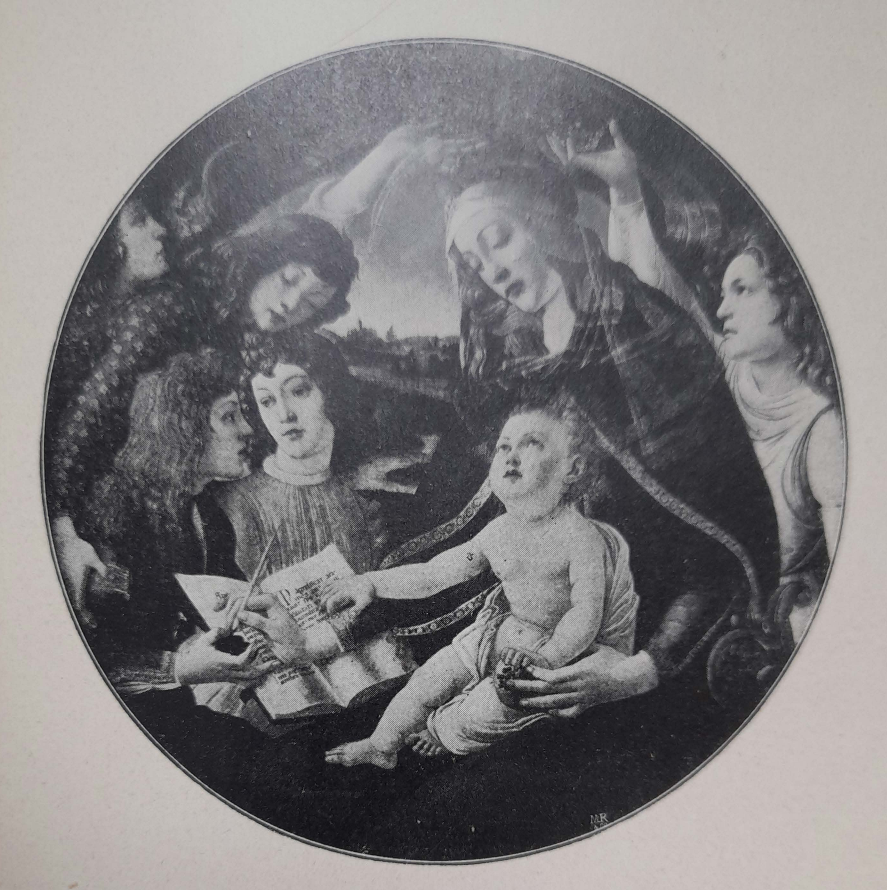
Съ тѣхъ поръ никто не слыхалъ болѣе о Піеро, хотя

онъ и жилъ еще десять лѣтъ. Онъ совсѣмъ удалился отъ свѣта и даже отстранилъ отъ себя своихъ учениковъ. Изрѣдка онъ писалъ еще маленькія картины, какъ напр. „Персей и Андромеда" въ Уффици, но писалъ онъ ихъ безъ удовольствія, отъ нечего дѣлать, лишь для того чтобы убить время. Дрожащею рукою старца онъ повторялъ то, что когда-то такъ очаровательно и живо выразилъ въ своей молодости. Въ дождь онъ выбѣгалъ на улицу и пристально смотрѣлъ, какъ отскакивали дождевыя капли отъ земли, находя въ этомъ странное сходство съ человѣческою судьбою. Когда надвигалась гроза, онъ прятался гдѣ-нибудь въ углу комнаты, закутывался въ плащъ и дрожалъ отъ страха, точно преслѣдуемый злыми духами. Онъ сдѣлался мизантропомъ и, оставленный всѣми, безъ куска хлѣба, одинокій фантастъ, онъ влачилъ въ ожиданіи смерти нищенское существованіе. Лишь когда онъ слышалъ звонъ колоколовъ и церковное пѣніе, онъ пробуждался отъ своей летаргіи и бѣшено сжималъ кулаки. Звонъ колоколовъ и церковное пѣніе убили его искусство и онъ ненавидѣлъ ихъ. Однажды утромъ его нашли мертвымъ на лѣстницѣ.

3. Боттичелли.

Совсѣмъ въ другомъ родѣ трагедія Савонаролы повліяла на Сандро Боттичелли. Когда смотришь на юношескія произведенія этого мастера, иногда прямо кажется, какъ будто религіозное движеніе исходило не изъ монастыря Санъ-Марко, а изъ мастерской художника Боттичелли. То, что Савонарола проповѣдовалъ, Боттичелли уже ранѣе изображалъ въ живописи.

Въ дни его юности не было болѣе художниковъ-мечтателей, были лишь изслѣдователи и наблюдатели. Первымъ его учителемъ былъ Фра Филиппо, написавшій свою воз-



Сандро Боттичелли. Мадонна Magnificat.

Уффици. Флоренція.

любленную въ видѣ Мадонны. Когда веселый кармелитъ покинулъ Флоренцію, Сандро перешелъ къ великимъ техникамъ, Верроккіо и Поллаюоло, научился у нихъ отлично владѣть красками и, кромѣ того, изучилъ анатомію и перспективу. Но уже по самымъ раннимъ его картинамъ можно прослѣдить, какъ техническіе пріемы его учителей служили ему для выраженія совершенно новыхъ понятій. Въ эпоху, когда никто болѣе не вѣрилъ въ сверхчувственные идеалы, Боттичелли снова проникъ въ необъятную глубину религіозныхъ ощущеній. Среди цѣлой массы реалистовъ, онъ былъ единственнымъ мечтателемъ, ушедшимъ въ міръ своихъ грёзъ. Средневѣковая церковная торжественность его картинъ рѣзко отличалась отъ окружавшей его жизнерадостности и веселаго оптимизма. Его картины служили протестомъ нѣжнаго религіознаго человѣка противъ царившаго въ то время матеріализма, лишеннаго всякой поэзіи. Творчество художниковъ-матеріалистовъ было разумное, твердое и ясное. Боттичелли утопалъ въ прелести настроеній и мечтаній. Одаренный пылкой, романтической душой, онъ томился по царствѣ небесномъ, искалъ прибѣжища въ религіозности среднихъ вѣковъ и упивался чарами ихъ мистики.

Три картины въ Уффици, „Фòртецца“, „Юдиѳь“ „Олофернъ“ и берлинскій „Св. Себастіанъ“ показываютъ намъ что Сандро началъ какъ ученикъ Поллаюоло и однако же отличается отъ него нѣжной меланхолической чертой. Равнымъ образомъ въ нѣкоторыхъ Мадоннахъ онъ хотя и строго придерживался типа своихъ учителей, однако не давалъ, какъ они, лишь какія-то жанровыя уютныя сцены, а главное значеніе придавалъ символическому смыслу. То Мадонна задумчиво смотритъ на терновый вѣнецъ и на гвозди, которые младенецъ, ничего не подозрѣвая, держитъ въ рукахъ, то кудрявый ангелъ подаетъ ей виноградъ и колосья —символъ страстей Христовыхъ. Вмѣсто свѣжаго свѣтскаго духа Фра Филиппо, у Сандро царитъ тихая сверхчувственная мистич-

ность и строгая священная торжественность. Мадонны реалистовъ полны материнскаго счастья, Мадонна Боттичелли не знаетъ земныхъ радостей: грустная и задумчивая, она какъ будто предчувствуетъ грядущія муки. Даже тогда, когда она прижимаетъ младенца къ своей груди, печаль омрачаетъ ея душу.

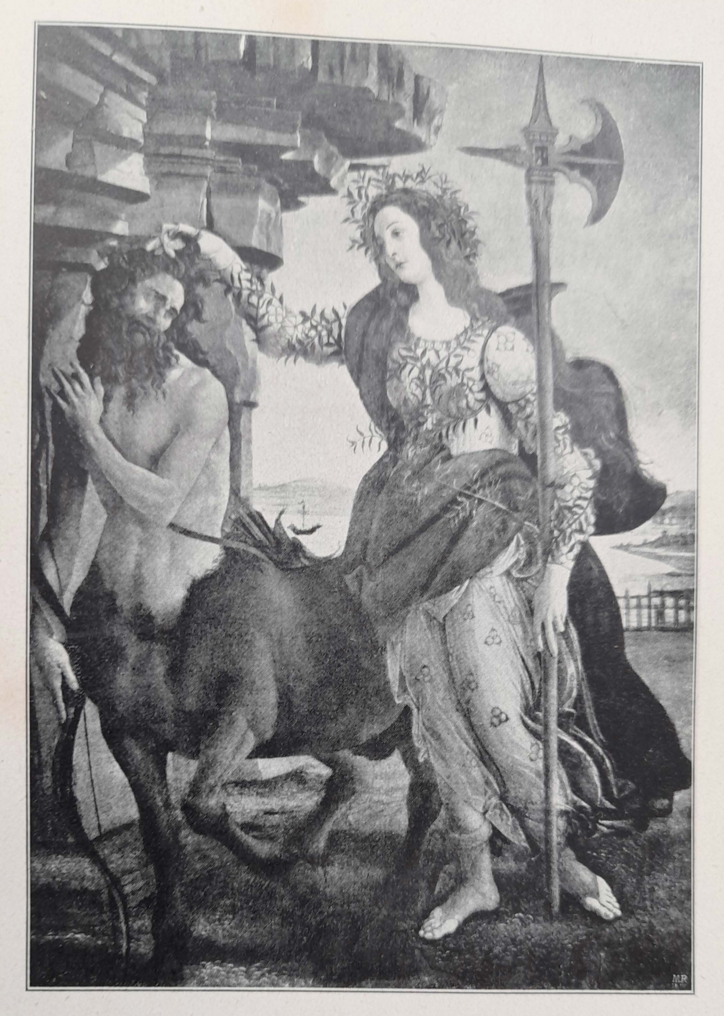
Но больше всего онъ любилъ переносить Мадонну въ неземныя сферы. Прибѣгая къ средневѣковому изображенію Богоматери—Царицы Небесной, онъ еще болѣе увеличивалъ торжественное церковное впечатлѣніе своихъ картинъ. Святые, суровые и строгіе, какъ четыре апостола Дюрера, обступаютъ тронъ Маріи, подобно охранителямъ св. Грааля, или же ангелы отдергиваютъ покровъ престола и возлагаютъ вѣнецъ на голову пресвятой Богородицы. Такія картины Сандро, глубиною своего благоговѣйнаго настроенія совершенно отличающіяся отъ веселой прозаической манеры его учителя, даже по внѣшней формѣ ничѣмъ не напоминаютъ прежнее искусство. Боттичелли создалъ новый типъ Мадонны. Его Марія не счастливая мать, а блѣдная задумчивая дѣвушка, существующая какъ будто только для того, чтобы, не успѣвши расцвѣсть, погибнуть отъ тоски. Точно наступилъ для нея конецъ міра, угасъ солнечный свѣтъ. Нѣтъ въ ней ни жизнерадостности, ни надежды. Ея блѣдныя губы дрожатъ, и около рта явились усталыя скорбныя складки. И въ глазахъ младенца Христа свѣтится небесная тайна, какъ будто Онъ предчувствуетъ, къ чему Онъ призванъ. Это не беззаботное дитя прежнихъ временъ, а Спаситель міра, торжественно дающій благословеніе или же вдохновенно глядящій ввысь на небо. У Фра Филиппо ангелы—рѣзвые мальчуганы, у Сандро они строго и благоговѣйно выполняютъ свое назначеніе. Это не товарищи дѣтскихъ игръ младенца Христа, а пророческія существа, предчувствующія горькую участь Сына Божія. Они съ состраданіемъ глядятъ на Него и съ трогательнымъ самопожертвованіемъ прислуживаютъ ему.

Его отношеніе къ костюму и любовь прибѣгать къ цвѣтамъ, для усиленія настроенія, показываютъ, что онъ имѣлъ гораздо болѣе общаго съ тречентистами, чѣмъ со своими современниками реалистами. Вмѣсто того, чтобы наряжать Мадонну въ модный костюмъ, онъ закутывалъ ее въ широкую мантію, украшенную цвѣтами, золотомъ и вышивками. Такая одежда уже сама по себѣ производитъ впечатлѣніе изысканной торжественности. Ангеловъ онъ одѣвалъ, въ греческіе хитоны, къ которымъ прибавлялъ части древне-византійскаго церковнаго облаченія — alba, stola и amictus. Плоды и цвѣты, бесѣдки, сплетенныя изъ кипарисовыхъ и пальмовыхъ вѣтокъ, служатъ богатымъ украшеніемъ его картинъ. Ангелы съ вѣнками изъ розъ и вазами, со свѣчами и лиліями въ рукахъ, толпятся вокругъ Богоматери и младенца Христа. Этотъ замѣчательный художникъ переноситъ зрителя въ какой-то просторный, высокій храмъ, гдѣ запахъ ладона возносится ввысь и гдѣ тысячи большихъ восковыхъ свѣчъ заливаютъ все нѣжнымъ мерцающимъ свѣтомъ. По усыпанной розами землѣ движутся праздничныя процессіи съ балдахинами изъ цвѣтовъ, и серебристые дѣтскіе голоса поютъ хвалебные гимны Всевышнему.

Благоговѣйное высокое настроеніе овладѣваетъ нами, когда мы останавливаемся передъ его „Magnificat", находящемся въ одномъ изъ почетныхъ залъ Уффици, или когда мы смотримъ на его берлинскую „Мадонну въ пальмовой бесѣдкѣ". „Magnificat" поражаетъ насъ своимъ царственнымъ величіемъ и необычайною торжественностью. Кажется, какъ будто слышатся мощные звуки органа и пѣніе ангеловъ. Марія записываетъ въ книгу слово „Magnificat" и все какъ бы проникнуто имъ. Берлинская „Мадонна въ пальмовой бесѣдкѣ" окружена цвѣтами и тропическими растеніями. Картина эта полна праздничнаго и священнаго настроенія. Бесѣдка, въ которой сидитъ блѣдная дѣвственно-нѣжная Богородица, сплетена изъ пальмовыхъ вѣтокъ. Изъ

ея темной зелени выглядываютъ бѣлыя мирты. Кругомъ цвѣтутъ розы. Безчисленное количество всевозможныхъ цвѣтовъ распространяютъ дивное благоуханіе. Хотя мы, люди XIX вѣка, и находимъ, будто бы это мы открыли психологію ароматовъ, однако еще задолго до насъ Боттичелли уже тонко понималъ всю прелесть запаха цвѣтовъ. Увѣнчанные розами ангелы окружающіе тронъ Царицы Небесной, со свѣчами, которые обвиты цвѣтами, или съ длинными стеблями лилій, которые какъ бы благоговѣйно застыли въ ихъ бѣлыхъ дрожащихъ рукахъ, составляютъ предметъ нашего восторга въ картинахъ Бэрнъ Джонса, но мы нерѣдко забываемъ, что они ведутъ свое начало отъ Боттичелли.

Даже его фреска въ церкви Всѣхъ Святыхъ, возникшая въ то время и изображающая святаго Августина, свидѣтельствуетъ о томъ, какъ сильно онъ расходился въ идеяхъ со своими современниками, художниками-реалистами. Параллелью къ этой картинѣ служитъ святой Іеронимъ Гирландайо. Гирландайо задрапировалъ въ мантію какого-то самаго обыкновеннаго стараго натурщика и назвалъ его святымъ Іеронимомъ. Святой Августинъ Боттичелли устремилъ взоръ ясновидящаго въ далекое пространство. Онъ прижимаетъ руку къ груди, стараясь побороть волненіе, овладѣвшее имъ отъ Божественнаго откровенія, котораго онъ такъ неожиданно удостоился. Его фрески въ Сикстинской капеллѣ не картины, а какіе-то ученые трактаты, истолкованія богословской мудрости. По догматической строгости онъ въ этихъ картинахъ даже превосходитъ доминиканскихъ живописцевъ XIV столѣтія. Современники его презирали всякій символизмъ. Они не старались излагать свои мысли, а занимались лишь изученіемъ видимаго міра. Они не давали простора своей фантазіи, а изображали совершившіеся факты или разсказывали простыя событія. Сандро былъ среди нихъ единственнымъ художникомъ-мыслителемъ, по богатству своихъ идей скорѣе



Сандро Боттичелли. Паллада.

Галл. Питти. Флоренція,

подходившимъ къ треченто или къ глубокомысленной тяжеловѣсности Корнелiуса.

Понятно, что его нѣжная чувствительная душа не могла не быть очарованной и прелестью античнаго мiра. Правда, на стиль Сандро античный мiръ не имѣлъ никакого влiянiя. Трудно себѣ представить что-нибудь менѣе напоминающее античныя формы, чѣмъ его худощавыя фигуры и безпокойныя драпировки съ тысячами мелкихъ складокъ. Но зато въ фонахъ своихъ картинъ онъ часто помѣщалъ римскiя постройки, и это обличаетъ въ немъ восторженнаго поклонника древности. Кромѣ того, на его картинахъ часто встрѣчаются античныя изваянiя и камеи. На одной изъ его фресокъ въ Сикстинской капеллѣ изображена арка Константина, на другой — группа дiоскуровъ Квиринала. На ожерельѣ „Молодой дѣвушки", въ Франкфуртскомъ музеѣ, прикрѣплена античная камея, съ изображенiемъ Аполлона и Марсiя. Въ то время еще каждый языческiй храмъ, каждая трiумфальная арка имѣли свою особенную легенду. О памятникахъ древняго мiра передавались необычайныя, чудесныя исторiи. Эта загадочность, окружавшая античный мiръ, какъ разъ и притягивала къ себѣ мечтательнаго Сандро.

Когда онъ вернулся во Флоренцiю, гуманизмъ былъ уже въ полной силѣ. Онъ присоединился къ эстетамъ, окружавшимъ Лоренцо, и долгое время былъ гостемъ за его столомъ. Большая часть его картинъ была написана для виллы Кареджи. Когда произносится имя Боттичелли, то именно припоминаются произведенiя, написанныя имъ для Медичи. Отъ нихъ вѣетъ чарующей юностью, грацiею и чистотою. Они какъ бы служатъ олицетворенiемъ самого Боттичелли. Въ „Весну", такъ поэтично прославленную имъ, онъ вложилъ всю свою душу. Въ „Палладѣ" голова богини, съ ея мягкими очертанiями и длинными развѣвающимися волосами, исполнена такой лучезарной красоты, такъ отличается отъ суроваго типа Симонетты, обыкновенно у

него повторяющагося, что мы какъ будто бы предчувствуемъ типъ неземной красоты Леонардо да Винчи. Во всѣхъ другихъ картинахъ царитъ грація худобы. Мечтательное, ясновидящее выраженіе лицъ усиливаетъ таинственную прелесть. Тридцать лѣтъ спустя, ловкіе римскіе и венеціанскіе декораторы, желая изобразить „Рожденіе Венеры", заполняли свои картины летающими геніями, подымали на ноги весь Олимпъ,—и получались композиціи въ родѣ рафаэлевскаго „Тріумфа Галатеи". У Боттичелли, въ данномъ случаѣ, главную ноту настроенія даетъ пейзажъ. На тихихъ легкихъ волнахъ безконечнаго далекаго океана приближается Киприда, въ видѣ какого-то очаровательнаго сказочнаго видѣнія. Въ воздухѣ слышатся неземные голоса и плескъ волнъ. Надъ землей разстилается томящее мечтательное настроеніе. Прекрасна, какъ сказка въ лѣтнюю ночь, его „Весна". Граціозныя существа, подобныя русалкамъ, какъ бы предвозвѣщаютъ міръ Бёклина. Легкія дріады, живущія въ глубинѣ лѣсовъ, сбѣжались отовсюду и вьются въ вихрѣ весеннихъ танцевъ. Боттичелли первый увидалъ хороводы сильфъ и передалъ ихъ съ поразительною красотой.

Удивительно, какъ онъ и въ этихъ картинахъ прибѣгалъ къ цвѣтамъ для усиленія настроенія. Оливковыя вѣтки обвиваютъ станъ Паллады и увѣнчиваютъ ея голову. Въ „Рожденіи Венеры" мантія богини весны усѣяна цвѣтами, боги вѣтра разсыпаютъ розы въ воздухѣ. Въ темной зелени „Весны" свѣтятся апельсины и мирты, золотые плоды и бѣлые цвѣты. Точно Царица-Шиповникъ изъ нѣмецкой сказки, сама Примавера окружена дикими розами. На ея шеѣ вьются ожерельемъ полевые цвѣты, въ бѣлокурыхъ волосахъ ея—синіе васильки и бѣлый первоцвѣтъ. Она шаловливо разбрасываетъ по землѣ цвѣты, рожденные Маемъ—анемоны, гвоздику и нарциссы. Одежды на фигурахъ Сандро, прозрачные вуали и развѣвающіяся ленты, очаровываютъ зрителя своею граціозной манерностью. Никто до него не зналъ этихъ газо-

выхъ платьевъ, плотно облегающихъ тѣло и ясно обрисовывающихъ юныя формы.

Но какъ ни очаровательны, какъ ни прекрасны всѣ эти картины одни изъ лучшихъ документовъ той славной эпохи, когда греческіе боги были призваны изъ изгнанія въ нихъ есть что-то неразрѣшенное. Чувствуется какая-то странная разногласица между свѣтлымъ замысломъ и его выполненіемъ. Поэзія Лоренцо Великолѣпнаго и Полиціано воспѣвала чувственныя наслажденія и эпикурейскую жизнерадостность. Это была поэзія аркадійцевъ, совершенно забывшихъ о христіанской религіи. Боттичелли, создавая свои картины для Лоренцо, вдохновлялся его пѣснями. Но нѣтъ въ его картинахъ буколическаго спокойствія, нѣтъ и любви къ сказочному міру и игривой непринужденности Піеро ди Козимо. Онъ не могъ смѣяться, и это ясно чувствуется въ тѣхъ картинахъ, гдѣ онъ заставлялъ себя быть веселымъ. „Венера и Марсъ", находящаяся въ Лондонѣ, служитъ, въ этомъ отношеніи, особенно яркимъ примѣромъ. Прекрасная женщина, голый юноша, амурчики, южный пейзажъ, прозрачная одежда богини и блестящія украшенія должны были бы, какъ нельзя болѣе, служить для усиленія любовнаго настроенія. Однако Марсъ скорѣе походитъ на распятаго Спасителя. Его ротъ болѣзненно сжатъ, онъ тяжело дышетъ, какъ будто его давитъ страшный кошмаръ. Невесела и Венера. Убійственно холоднымъ, безжалостнымъ взоромъ, какъ Саломея Клингера, она смотритъ на спящаго юношу. Это-ли неземное счастье, которымъ наслаждались безсмертные боги? Это-ли богиня любви Эллиновъ? Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда Сандро изображалъ ее голой, она имѣетъ въ себѣ что-то призрачное. На ея дрожащихъ устахъ играетъ грустная улыбка, а зеленые русалочьи глаза пристально устремлены въ безконечность. Въ прекрасной богинѣ любви онъ не видѣлъ возлюбленной Марса. Она у него, скорѣе, рыжеволосая „дьяволица", которая, по средневѣковой легендѣ, на своемъ пути

въ изгнаніе прошла мимо креста распятаго „Сына Божія“. Его лица всегда выражаютъ усталую мечтательность и тихую покорную грусть. Кажется, что всѣ его женщины пойдутъ еще въ монастырь, для того чтобы вымолить прощеніе грѣхамъ. Классическая ясность языческой миѳологіи соединяется въ немъ съ католическимъ мистицизмомъ. Монашескій аскетизмъ убиваетъ въ немъ всякую жизнерадостность.

Боттичелли чувствовалъ себя нехорошо въ „Гротѣ Венеры“. Онъ мечталъ о какой-то болѣе чистой возлюбленной, похожей на цѣломудренную Марію, которой онъ посвятилъ свои первые гимны. Онъ былъ всѣми силами своей души привязанъ къ среднимъ вѣкамъ и испытывалъ прямо ужасъ передъ тѣмъ языческимъ энтузіазмомъ, который одно время затуманилъ его душу. Его картины изъ античнаго міра писаны нерѣшительно, точно какая-то невидимая рука удерживала его отъ этого. Въ послѣднемъ его произведеніи, въ этомъ родѣ, въ „Клеветѣ“ слышится пронзительный крикъ отчаянія. Чрезмѣрное волненіе дѣйствующихъ лицъ, ихъ развѣвающіяся одежды производятъ безпокойное, ужасающее впечатлѣніе. Нѣтъ прежней красоты и тихой грусти. Выраженіе головъ—дикое и страшное. Раскаяніе, въ видѣ худой, изстрадавшейся старухи, одѣтой въ разорванное траурное платье, съ сухими, костлявыми пальцами, ощупью и дрожа, плетется неувѣреннымъ шагомъ. Боттичелли раскаивался въ томъ, что онъ соблазнился чарами Венеры. Принося жертвы чужимъ богамъ онъ измѣнилъ христіанской церкви. Двери рая были ему заперты навѣки. Мучимый раскаяніемъ, онъ написалъ „Изгнанную“. Картина эта стоитъ одиноко въ искусствѣ XV столѣтія. Безнадежное отчаяніе со стихійною силою излилось въ ней изъ глубины наболѣвшаго сердца художника: Передъ закрытыми воротами дворца въ стилѣ Возрожденія сидитъ бѣдно-одѣтая дѣвушка. И она была въ „гротѣ Венеры“. Когда настало утро и она захотѣла вернуться въ родительскій домъ, двери оказались запер-

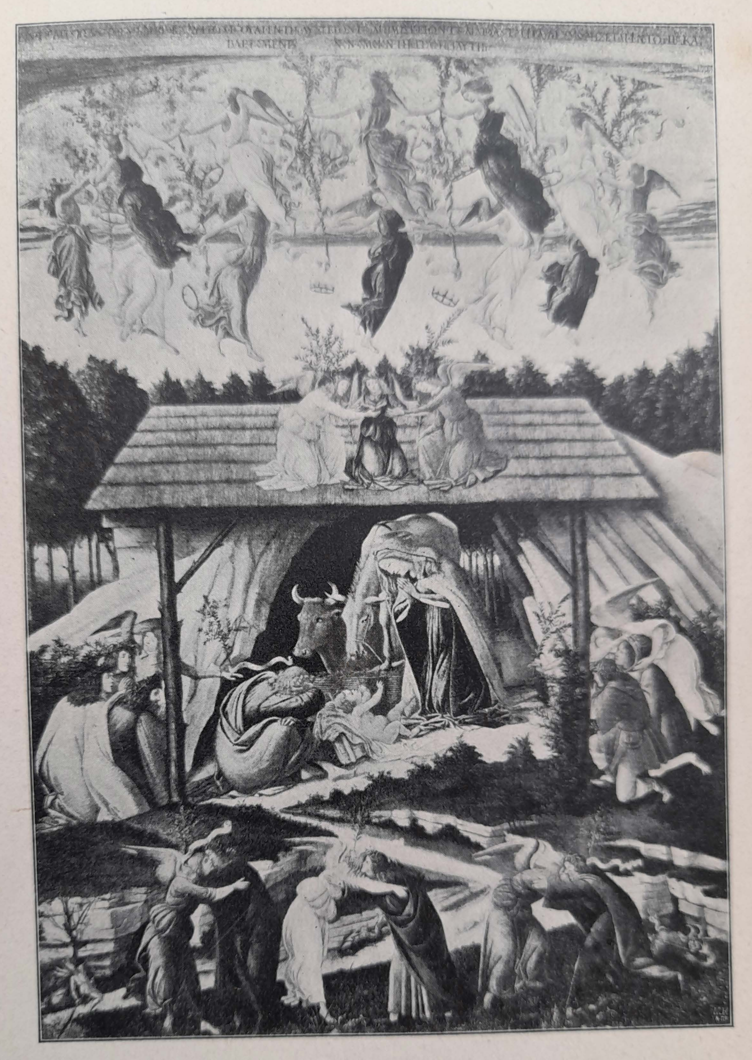
тыми. Дрожа отъ холода, горько рыдая, она закрываетъ лицо руками и молитъ о пощадѣ. Все ея тѣло корчится въ судорогахъ отъ глубокаго горя. Но напрасны всѣ ея жалобы. Ворота дворца закрыты.

Однако Боттичелли, какъ и Таннгейзеру, удалось еще найти спасеніе. Савонарола вернулъ ему его прежнее религіозное блаженство. Грозный голосъ пророка, пугавшій другихъ, напомнилъ ему о томъ, что̀ онъ испытывалъ въ дни своей юности. Въ словахъ Савонаролы заключались всѣ его юношескія мечты, всѣ его самыя сокровенныя мысли. Ему казалось, что для него снова наступили времена его романтическихъ увлеченій. Въ искусствѣ его, нашедшемъ себѣ поддержку и опору въ лицѣ Савонаролы, произошелъ громадный переворотъ. Колдунья Венера была забыта имъ навсегда. Полный пламеннаго, религіознаго пыла и раскаянія, онъ опять упалъ къ ногамъ своей юношеской любви, къ ногамъ Маріи, матери Божьей. Богини временъ года, которыя, обнявшись, танцуютъ въ „Веснѣ“ сдѣлались богословскими добродѣтелями. Въ ликующихъ пляскахъ онѣ сопровождаютъ побѣдоносную колесницу христіанской церкви. Только въ этихъ произведеніяхъ развернулась вся творческая сила Сандро. Савонарола развязалъ ему языкъ, и пугливый, робкій, мечтательный Боттичелли самъ превратился въ пророка. Съ восторженнымъ громкимъ паѳосомъ онъ проповѣдовалъ въ своихъ картинахъ благость церковнаго ученія и призывалъ всѣхъ людей къ покаянію. Его фигуры не смотрятъ на насъ болѣе съ грустною мольбою. Онѣ насъ въ чемъ-то заклинаютъ, отъ чего-то предостерегаютъ.

Отличіе позднихъ Мадоннъ Сандро отъ раннихъ заключается въ томъ, что въ нихъ еще болѣе подчеркнутъ мрачноторжественный характеръ церковнаго образа. Прежняя дѣвственная задумчивая Богоматерь его превратилась въ исполненную мыслей сибиллу, пророческій взоръ которой видитъ будущее. Ангелы стали глубоко-серьезными и устало-печаль-

ными. Ихъ широко-открытые глаза упорно глядятъ въ какую-то бездну. Точно проснувшись отъ страшнаго сна, Марія, съ бурнымъ волненіемъ, съ жгучею страстью, обнимаетъ своего сына, или же, она всецѣло поглощена думами и выступаетъ, съ видомъ сомнамбулы, машинально держа на рукахъ младенца Христа. Послѣдній, такой же грустный какъ и она, склоняется къ святому Іоанну. Душа матери полна тяжелаго горя и нѣмой грусти, и младенецъ уже предчувствуетъ весь ужасъ своего неизбѣжнаго рока. Благодаря вліянію Савонаролы, возникли также и тѣ напрестольные образа, въ которыхъ Боттичелли какъ-то особенно подчеркнулъ робкую покорность Мадонны. Онъ переполнилъ эти картины драгоцѣнностями, блестящими матеріями, сверкающимъ мраморомъ и сѣрымъ гранитомъ. Богато-разодѣтые люди, въ видѣ почетной стражи, окружаютъ роскошный тронъ, на которомъ сидитъ блѣдная, робкая, задумчивая дѣвушка-дитя, еще не понимающая значенія всего того, что вокругъ нея происходитъ. Она одѣта въ черное платье матроны и ноги у нея босыя. Только Бэрнъ Джонсу удалось еще въ „Королѣ Кофетуа“, для усиленія настроенія, съ такою же утонченностью, воспользоваться тѣми же контрастами.

Но Боттичелли сталъ выступать теперь и съ еще большей смѣлостью. Прежде онъ предавался лишь сладкимъ грёзамъ, въ послѣднихъ же своихъ картинахъ онъ передаетъ всю глубину душевныхъ ощущеній. Ликующіе ангелы, какъ напр. въ „Вѣнчаніи Маріи“, танцуютъ, летаютъ и носятся по воздуху, распѣвая хвалы Всевышнему и разсыпая розы на землю. Въ другихъ случаяхъ, какъ въ его картинахъ „Положенія во гробъ“, царитъ мрачный паѳосъ. Проповѣдь, которую держалъ Савонарола въ страстную пятницу 1494 года, растроганному до слезъ и глубоко - потрясенному народу, нашла себѣ отзвукъ въ тяжелыхъ рыданіяхъ и мрачномъ драматизмѣ послѣднихъ произведеній Боттичелли. Женщины въ безумной скорби падаютъ въ обморокъ, мужчины



Сандро Боттичелли. Рождество Христово.

Національн. галл. Лондонъ.

корчатся съ громкими стенаніями. Живописецъ Венеры превратился въ Іеремію Возрожденія. Полный фанатическаго гнѣва вновь обращеннаго, онъ говоритъ не шопотомъ, а громовымъ голосомъ пророка. Онъ борется съ такой торопливой ожесточенностью, какъ будто онъ долженъ былъ защищать какое-то сокровище, какъ будто боялся, что ему не удастся высказать всего того, что ему хотѣлось сказать. Болѣе чѣмъ двѣ трети его произведеній были созданы имъ въ эти годы теократическаго правленія.

Этимъ почти закончилось его творчество. Мученическая смерть Савонаролы была одновременно и смертью искусства Боттичелли. Великій пророкъ поддерживалъ его, и съ его паденіемъ жизненныя силы покинули Сандро. Въ послѣдній разъ онъ почтилъ еще память мученика въ Лондонскомъ „Поклоненіи волхвовъ“, и затѣмъ отложилъ кисть въ сторону. Не достигши еще пятидесятилѣтняго возраста, онъ уже былъ разбитымъ старикомъ. Иллюстраціи къ Данте, созданныя за послѣднія десять лѣтъ его жизни, служатъ единственнымъ доказательствомъ того, что онъ еще находился въ живыхъ. „Будучи человѣкомъ, одареннымъ глубокими мыслями“, разсказываетъ Вазари, „Боттичелли комментировалъ одну часть Данте, иллюстрировалъ Адъ и далъ его напечатать. Такъ какъ онъ этому труду посвящалъ много времени и не работалъ ни надъ чѣмъ другимъ, его дѣла сильно разстроились“. Другими словами: средневѣковой романтикъ ушелъ наконецъ къ своей духовной родинѣ. Въ мистической трансцендентальной поэзіи великаго средневѣковаго генія, Данте, онъ нашелъ убѣжище для своей бѣдной души. Онъ углубился въ самыя далекія области идеологіи, въ надеждѣ забыть объ окружающей, чуждой благочестія, современности. Онъ старался выразить въ искусствѣ такія вещи, которыя противятся всякому художественному воспроизведенію. Онъ надѣялся найти въ великомъ эпосѣ о загробномъ бытіи то мирное, тихое спокойствіе, котораго такъ

безнадежно искалъ. Однако малодушіе овладѣло имъ и онъ бросилъ и эту работу. Онъ совершенно ушелъ въ самого себя и, отдаваясь мечтамъ и сновидѣніямъ, одиноко доживалъ свою жизнь. „Онъ находился въ ужасной нищетѣ, ходилъ на костыляхъ и умеръ бы съ голоду, еслибы Медичи иногда не вспоминали о немъ".

4. Филиппино Липпи.

Жизнь другихъ художниковъ не превратилась въ трагедію, какъ жизнь Піеро-ди-Козимо и Боттичелли, однако и на нихъ великій доминиканецъ имѣлъ огромное вліяніе. Съ внѣшней стороны въ искусствѣ произошелъ явный переворотъ въ области сюжетовъ. Вмѣсто жанроваго изображенія Мадонны, снова появился церковный образъ. Марія торжественно возсѣдаетъ на тронѣ. Она уже болѣе не богато-разодѣтая, флорентійская дама, съ кокетливымъ чепцомъ на головѣ, она—donna umile, какою ее описалъ Савонарола—бѣдная раба Божья, несущая Спасителя. Ея лицо озарено тихой грустью. Вуаль матроны покрываетъ ея голову. Ангелы откидываютъ занавѣсь, или толпятся вокругъ нея, полные блаженнаго восторга. Святые устремляютъ къ небу свои восхищенные взоры. Младенецъ Христосъ не играетъ въ дѣтскія игры, но торжественно даетъ благословеніе. Маленькій Іоаннъ Креститель приближается къ Нему съ крестомъ въ рукѣ. Какъ и во времена треченто, художники охотно стали опять прибѣгать къ цвѣтамъ и къ музыкѣ для повышенія настроенія. Умы всѣхъ были заняты тѣмъ, о чемъ говорилъ Савонарола—поклоненіемъ младенцу Христу, и страстями Господними, распятіемъ, снятіемъ со креста и положеніемъ во гробъ. Христа стали изображать безбородымъ, и это можно, пожалуй, приписать тому, что въ лицѣ Савонаролы, художники видѣли самого Спасителя. Но кромѣ того, излюб-

ленными темами, какъ и впослѣдствіи, во времена контръ-реформаціи, были различныя видѣнія Марія являющаяся святымъ, или Христосъ являющійся своей матери и Маріи Магдалинѣ. Реалисты ничего не хотѣли знать о сверхъестественныхъ явленіяхъ, теперь же въ искусствѣ снова появилось чудо, „Любимое дѣтище вѣры". Только темы эти мѣнялись, смотря по темпераменту каждаго художника.

Лоренцо ди Креди послѣдовалъ за теченіемъ событій, со спокойной осторожностью. По его „Благовѣшенію" въ Уффици и „Поклоненію пастуховъ" въ Академіи видно, что онъ былъ очень милымъ художникомъ. Въ мастерской Веррокkіо и при изученіи напрестольнаго образа Гуса, онъ развилъ въ себѣ большой вкусъ къ краскамъ и тонкое чутье къ пейзажу. Затѣмъ и онъ сталъ приносить жертвы греческимъ богамъ и написалъ ту Венеру въ Уффици, которая представляется картиной Боттичелли, переиначенной согласно съ манерой Кранаха. Когда во вторникъ карнавала 1497 года произошло „аутодафе суеты", то и кроткій тихій Креди счелъ неприличнымъ не участвовать въ этомъ событіи и съ отважною рѣшимостью побросалъ въ огонь всѣ свои этюды нагого тѣла. Послѣ того онъ написалъ ту массу благонравныхъ картинъ, которыя въ изобиліи можно найти почти во всѣхъ галлереяхъ. Среди того бурнаго нервнаго поколѣнія, Креди былъ, пожалуй, единственнымъ, не имѣвшимъ никакихъ нервовъ. Онъ былъ чѣмъ то въ родѣ Джерарда Доу своего времени. Онъ самъ изготовлялъ свои краски, съ голландскою аккуратностью и любовью къ чистотѣ зорко слѣдилъ за тѣмъ, чтобы ни единая пылинка не замутила эмалевой гладкости его картинъ. Его пейзажи, неизбѣжно, должны были быть такими же чистенькими, какъ и комната, въ которой онъ жилъ. Онъ изображалъ вычищенныя лужайки, гладкія, вымощенныя мелкими камешками, дороги, блестящіе ручейки, и бѣлыхъ, какъ снѣгъ, овечекъ.

Онъ не напрягалъ своей головы, и всю жизнь, съ непо-

нятнымъ терпѣніемъ и кротостью, повторялъ однѣ и тѣ же сцены. Болѣе всего онъ любилъ изображать поклоненіе младенцу Христу. Настроеніе въ его картинахъ нельзя назвать меланхоличнымъ, настолько оно нѣжно и мягко. Его дѣтскую, немного ограниченную, набожность нельзя назвать пламенной, она слишкомъ флегматична. Когда, послѣ паденія Савонаролы, художественный вкусъ снова былъ обращенъ на другіе предметы, Креди невозмутимо продолжалъ быть тѣмъ же. Онъ сдѣлался реставраторомъ картинъ, купилъ себѣ мѣсто въ богадѣльнѣ, и провелъ тамъ счастливо остатки дней, пользуясь большимъ уваженіемъ своихъ согражданъ.

Похожимъ на Креди, только болѣе нѣжнымъ и усталымъ, былъ Рафаэллино дель Гарбо, у котораго все полно цвѣточнаго благоуханія и звука мандолинъ. Въ особенности въ его кругломъ берлинскомъ образѣ „Мадонны“ царитъ какъ бы благоухающее гипнотизирующее настроеніе. Ангелы усыпили младенца Христа игрою на скрипкѣ и флейтѣ. Меланхоличное молчаніе разлилось по землѣ. Въ воздухѣ слышатся еще послѣдніе тихіе умолкающіе звуки скрипки. Ангелъ, переставшій играть на флейтѣ, задумчиво смотритъ на Марію.

Еще интереснѣе, какъ Филиппино Липпи, дитя міра сего, отнесся къ новымъ событіямъ. Уже то пикантно, что сынъ веселаго монаха и бывшей монахини, сынъ легкомысленной чувственной эпохи, превращавшей монастыри въ гаремы, былъ призванъ сдѣлаться живописцемъ холоднаго доминиканскаго ордена. Еще пикантнѣе пожалуй та живая фривольность, съ которой онъ отдалъ свой очаровательный талантъ на служеніе этимъ совершенно безразличнымъ для него идеаламъ.

Было бы напрасно пытаться объяснить стиль Филиппино. Онъ обладалъ чарующимъ талантомъ, и если хотѣлъ, то могъ до полной иллюзіи походить на какого-угодно художника. Прежде всего на своего учителя Боттичелли, двойникомъ котораго онъ является во всѣхъ своихъ юношескихъ произве-



Филиппо Липпи. Явленіе Богородицы св. Бернарду.

Церковь Бадія. Флоренція.

деніяхъ. Подъ великолѣпною „Богоматерью, являющейся святому Бернарду“, написанной имъ въ 1480 году для Бадіи, могъ бы подписаться Сандро. Марія, точно какая-то высокопоставленная дама, спокойно и плавно приближается къ святому. Она дотрагивается своею нѣжною рукою до его книги, и у него чуть не выпадаетъ перо изъ рукъ отъ восторга и изумленія. Напрестольный образъ съ изображеніемъ Маріи въ Уффици и напрестольный образъ въ Санъ-Спирито—также представляютъ изъ себя произведенія, которыя своею тихою грустью напоминаютъ Сандро. Поразительной тонкости онъ достигалъ также въ тѣхъ случаяхъ, когда, слѣдуя по стопамъ Боттичелли, писалъ фантастически-аллегорическія картины. Примѣромъ служитъ его „Аллегорія музыки“ въ Берлинѣ, полная такого мечтательнаго настроенія не отъ міра сего.

Затѣмъ вдругъ рѣзкая перемѣна сцены, и двойникъ Боттичелли превращается въ двойника Мазаччіо. Ему было 27 лѣтъ, когда ему поручили окончить циклъ фресокъ Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи. Онъ написалъ „Посѣщеніе Петра Павломъ“, „Освобожденіе Петра“, „Петра и Павла передъ проконсуломъ“, „Распятіе Петра“ и неоконченное „Воскресеніе царскаго сына“. Трудно себѣ представить что-либо болѣе виртуозное въ смыслѣ подражанія. Между Мазаччіо и Филиппино промежутокъ въ шестьдесятъ лѣтъ. Совершенно другія чувства и стремленія владѣли міромъ. Однако это не помѣшало Филиппино съ такимъ же апломбомъ носить маску Мазаччіо, какъ до того онъ носилъ маску своего учителя. Когда глядишь на эти фрески, кажется, точно монументальный стиль Мазаччіо былъ ему такъ же близокъ, какъ и религіозныя упоенія Боттичелли.

Будучи ловкимъ имитаторомъ, онъ тотчасъ же приноровился и къ стилю времени Савонаролы. Въ его лицѣ уже въ концѣ XV столѣтія впервые появился стиль baroque. Изъ одинаковыхъ причинъ рождаются одинаковыя слѣдствія,

Подъ впечатлѣніемъ проповѣдей Савонаролы нервы всѣхъ были лихорадочно возбуждены. Спокойный матеріализмъ прежнихъ мастеровъ не могъ болѣе удовлетворять людей. Опьяненная толпа нуждалась въ болѣе крѣпкомъ напиткѣ. Она искала въ картинахъ возбужденія и паѳоса, она требовала, чтобы въ нихъ слышались тѣ же громовыя слова, которыя исходили изъ устъ Савонаролы. Совсѣмъ современная черта таланта Филиппино — подвижность и способность приноравливаться ко всему—помогла ему и въ данномъ случаѣ удовлетворить всѣмъ требованіямъ. Какъ до того онъ съ невѣроятною легкостью подражалъ сначала Боттичелли, потомъ Мазаччіо, такъ теперь этотъ гибкій талантъ, не смотря на свое невѣріе и равнодушіе, послѣдовалъ за религіознымъ настроеніемъ своего времени. Онъ игралъ ту трагедію, которую Боттичелли переживалъ. Но, такъ какъ онъ былъ не убѣжденнымъ, а лишь переодѣтымъ апостоломъ, въ искусство его прокралась аффектированная театральность, которою, по той же причинѣ, въ XVII вѣкѣ отличалось тревожное искусство въ стилѣ baroque.

Уже самая тема фресокъ, написанныхъ имъ въ 1493 году, въ церкви Санта Марія сопра Минерва, въ Римѣ, говоритъ о томъ, что духъ доминиканскаго ученія снова сталъ могущественнымъ двигателемъ художественнаго творчества. Мастера до Савонаролы просто и безхитростно разсказывали легенды святыхъ. Филиппино прославляетъ Ѳому Аквинскаго. Въ этихъ картинахъ царитъ тотъ же догматизмъ, который сто лѣтъ тому назадъ составлялъ программу доминиканскихъ картинъ Траини и фресокъ въ Испанской Капеллѣ. Ученыя надписи, аллегорическія фигуры, краснорѣчивые намеки и указанія на опровегнутыхъ и побѣжденныхъ Ѳомою еретиковъ—все то, съ чѣмъ порвалъ реализмъ кватроченто, снова возродилось. По содержанію онъ въ этихъ произведеніяхъ вернулся къ программной живописи треченто, въ смыслѣ стиля онъ въ нихъ является предвѣстникомъ

іезуитскаго искусства. Простая величавость Мазаччіо уступила мѣсто театральному паѳосу. Всѣ фигуры жестикулируютъ и лица ихъ подергиваются ханжескими гримасами. Одежды раздуваются или скручиваются мелкими складками. Развѣвающіеся ленты, шарфы и вуали усиливаютъ впечатлѣніе причудливости. Архитектура какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ фигурамъ. Нѣжныя, какъ нераспустившіеся цвѣты, постройки кватроченто смѣнились дикими странными формами.

Точно передъ какимъ то анахронизмомъ, въ недоумѣніи останавливаешься передъ послѣднимъ цикломъ фресокъ Филиппино Липпи, написанныхъ имъ съ 1498 по 1502 годъ въ церкви Санта Марія Новелла. И въ данномъ случаѣ тема—святой Филиппъ изгоняющій дьявола—весьма характерна для перемѣнившихся взглядовъ. На затѣйливомъ пьедесталѣ стоитъ Марсъ, размахивающій факеломъ. Изъ дыры въ монументѣ Марса выползаетъ демонъ, и апостолъ мощнымъ жестомъ заклинаетъ его. Кругомъ—взволнованная нервная толпа. Вмѣсто спокойныхъ зрителей, которыхъ такъ любилъ размѣщать, другъ возлѣ друга, Гирландайо, Филиппино изобразилъ актеровъ. Каждый изъ нихъ исполняетъ извѣстную роль, каждый изъясняетъ свой театральный паѳосъ соотвѣтствующими жестами. Все полно движенія и возбужденія въ этомъ странномъ произведеніи. Даже каріатиды, тріумфальныя арки, фигуры побѣды, гермы и трофеи вытягиваются и скалятъ зубы. Фронтоны вздымаются и извиваются. Всѣ конструктивные законы попраны. Борромини, за сто лѣтъ до своего рожденія, уже появился въ живописи. Но поразительнѣе всего—плафоны. На нихъ летаютъ ангелы съ тѣмъ же апломбомъ, который впослѣдствіи придалъ имъ Корреджіо. Ной походитъ на стараго рѣчнаго бога, драпировки и движенія Авраама и Іакова отличаются такою широтою и смѣлостью, вокругъ нихъ развѣвается такое количество лентъ и складокъ, что остается только молчать и удивляться.

То же самое можно сказать и о послѣдующихъ его станковыхъ картинахъ. Тяжелая раздувающаяся одежда его Мадоннъ та же самая, въ которую Бернини, сто пятьдесятъ лѣтъ спустя, одѣвалъ своихъ ангеловъ. Въ своемъ послѣднемъ произведеніи, „Снятіе со креста“ въ Флорентійской академіи, онъ, въ соотвѣтствіи съ настроеніями Савонаролы, снова вернулся къ средневѣковому золотому фону. Простыя одежды, пустынное лобное мѣсто съ мертвыми головами, мрачныя жалобныя краски какъ нельзя болѣе усиливаютъ тяжелое настроеніе. Филиппино самъ изобрѣлъ этихъ причудливыхъ ангеловъ, одежда которыхъ сливается съ облаками. Въ его лицѣ XV и XVII столѣтія подаютъ другъ другу руку. Если бы Филиппино умеръ не въ 1504 году, а тридцатью годами позже, его можно было бы прямо считать основателемъ стиля baroque.

5. Религіозно-мірское настроеніе.

Вліяніе Савонаролы не ограничилось одной Флоренціей. Во всей Италіи искусство снова обратилось на пути, указанные церковью. Понятно Савонарола не одинъ вызвалъ религіозную реакцію, которой тогда была охвачена Европа. Благодаря ему вспыхнулъ лишь накопившійся повсюду воспламеняющійся матеріалъ. Онъ былъ рупоромъ своего времени, онъ громко говорилъ о томъ, что̀ каждый чувствовалъ въ глубинѣ души. Именно потому со времени его появленія начинается новый отдѣлъ исторіи искусства.

Въ концѣ XV столѣтія всѣми овладѣло должно быть такое же чувство, которое испытали мы въ тѣ годы, когда окончились тріумфы реализма Курбе и импрессіонизма Манэ, когда явилось увлеченіе Россетти и Моро и началась реакція Rose—Croix. Реализмъ былъ слѣдствіемъ позитивнаго свѣтскаго эпическаго, а не лирическаго духа времени. Всѣмъ

казалось, что не слѣдуетъ обращать никакого вниманія на чувства, что достаточно лишь одного трезваго взгляда на вещи. Наука безстрастна по отношенію къ природѣ, и живопись такъ же безстрастно хотѣла завоевать ее посредствомъ глаза. Природа и античный міръ были едиными двигателями художественнаго творчества. Главная же сила христіанство была забыта. Никто уже болѣе не помнилъ о томъ стремленіи къ au-delà, которое въ началѣ столѣтія еще переполняло сердца.

Тогда, какъ и въ нашемъ вѣкѣ, наступилъ особый моментъ: внутренняя жизнь, слишкомъ долго сдерживаемая, перешла наконецъ черезъ край, и чувство возстало противъ науки. Не только во Флоренціи, но и во всѣхъ другихъ странахъ, въ противоположность эпикамъ и изслѣдователямъ, глазъ которыхъ былъ трезво устремленъ на объективный міръ, явились лирики и мечтатели. Для послѣднихъ искусство служило лишь средствомъ для выраженія внутреннихъ ощущеній. За реалистами слѣдовали романтики, которые, послѣ цѣлыхъ десятковъ лѣтъ безнадежныхъ изслѣдованій, съ лихорадочнымъ увлеченіемъ снова стали томиться о томъ, что̀ давали средніе вѣка—въ смыслѣ пламенной вѣры и самоотверженной любви. Если искать параллели въ исторіи культуры, мы найдемъ ее въ лицѣ Колумба. Онъ открылъ Америку противъ своего желанія. Его цѣль была—покореніе Іерусалима, обращеніе на путь истинной вѣры всего человѣчества.

Правда, и теперь встрѣчались еще художники, которые украшали церкви и дворцы свѣтскими повѣствовательными картинами. Къ ихъ числу принадлежалъ Джентиле Беллини. Онъ побывалъ въ Константинополѣ, гдѣ имѣлъ возможность видѣть много чисто-этнографически интересныхъ вещей. Все это онъ зарисовалъ въ свои альбомы, и, вернувшись къ себѣ на родину, принялся въ соотвѣтственномъ духѣ иллюстрировать обычаи и нравы Венеціи. Возникаютъ пышныя про-

цессіи. Богато разукрашенныя венеціанки, почтенные сенаторы и коричневые сыны востока, въ пестрыхъ экзотическихъ костюмахъ, снуютъ по піацеттѣ. Венеція кватроченто, съ ея улицами, площадями, церквами и дворцами, съ живописною прелестью своей разноплеменной толпы, передана, въ его картинахъ, съ документальною вѣрностью, съ точностью фотографическаго аппарата. Понятно, что человѣкъ, производившій подобные фотографическіе снимки, въ сущности, долженъ былъ быть равнодушнымъ ко всему тому, что онъ изображалъ. Потому и картины его не превышаютъ уровня раскрашенной иллюстраціи. То, что было подвигомъ во времена Пизанелло, не могло болѣе имъ быть въ концѣ XV вѣкѣ.

Похожимъ явленіемъ въ Умбріи былъ дѣятельный Пинтуриккіо. Онъ написалъ въ Римѣ, Спелло и Сіенѣ, громадное количество фресокъ, которыя можно опредѣлить тѣми же словами, какъ и картины Беноццо Гоццоли. Его талантъ, какъ и талантъ Гоццоли, любопытенъ по своей наклонности изображать картины нравовъ, любопытна также и та свѣжая манера, съ которою онъ вставлялъ въ свои произведенія различные анекдотическіе эпизоды. Подобно Гоццоли онъ веселый разсказчикъ. Съ большою ловкостью онъ создаетъ, въ богатыхъ живописаніяхъ, праздничныя сцены, и легко выдумываетъ пышныя постройки въ стилѣ Возрожденія. Великолѣпные костюмы, пестрые ковры передъ тронами, высокіе залы, гордые фасады зданій придаютъ его картинамъ веселое, праздничное и радостное настроеніе. Но такъ какъ уже въ 1460 году все это далъ Гоццоли, въ 1500 году не было особенной заслуги повторять то же самое, тѣмъ болѣе что Пинтуриккіо и въ техническомъ отношеніи не ушелъ впередъ въ сравненіи съ своимъ предшественникомъ. Съ наивностью миніатюриста, онъ сопоставляетъ красныя, зеленыя и синія краски, какъ будто бы до того еще не было великихъ колористовъ. Ему никогда не удавалось справлять-



Пинтуриккіо. Фридрихъ III возлагаетъ вѣнокъ на Энея Сильвіо Пикколомини.

Фреска въ библіотекѣ Сіенскаго собора.

ся съ драматическими сценами. Онъ не умѣлъ также распредѣлять фигуры и вносить единогласіе въ дѣйствіе. Онъ не умѣлъ справляться съ перспективными трудностями. Фигуры, находящіяся позади, стоятъ на головахъ тѣхъ, кто впереди. Когда глядишь на его вещи, кажется, точно какой-то примитивъ ошибкой зашелъ въ XVI столѣтіе. Онъ былъ придворнымъ живописцемъ того самаго Борджіа, который сжегъ Савонаролу, и это доказываетъ, какъ онъ былъ далекъ отъ религіознаго движенія. Едва-ли можно было бы также предположить, что его возвращеніе къ средневѣковой миніатюрной манерѣ было сознательнымъ и умышленнымъ.

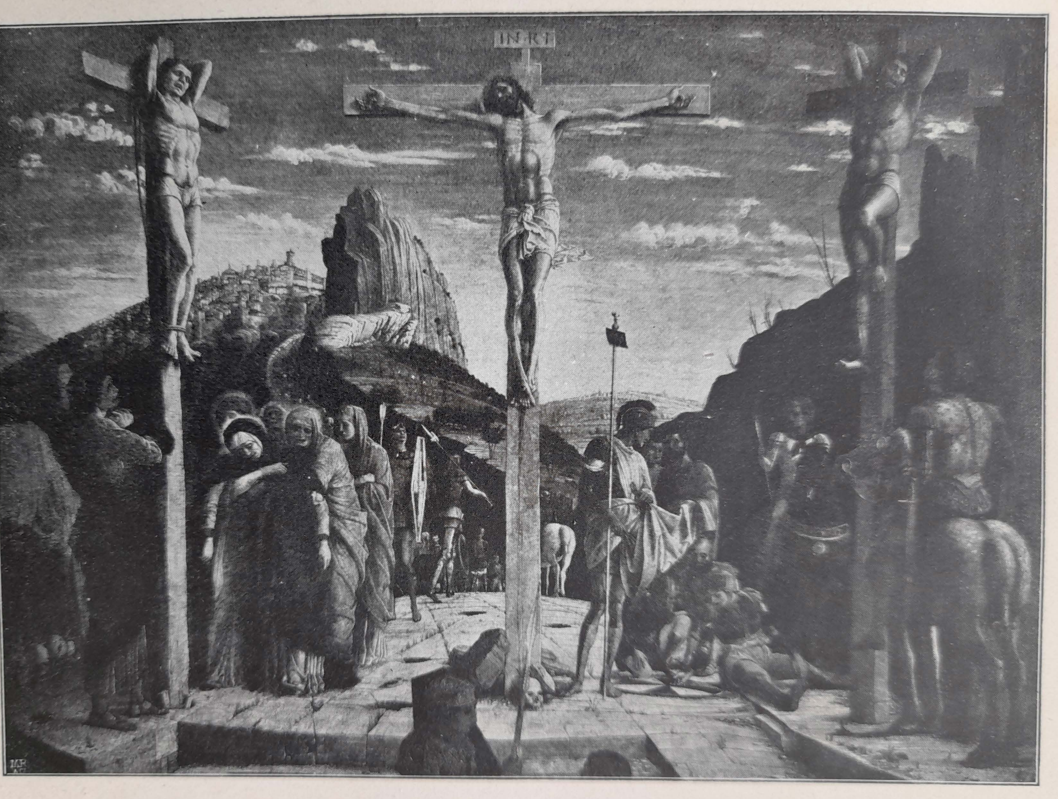
Такимъ образомъ мы видимъ въ произведеніяхъ Джентиле Беллини и Пинтуриккіо медленное угасаніе реализма. Уже самое мѣсто ихъ дѣятельности знаменательно. Джентиле работалъ въ Венеціи, которая постоянно, на цѣлые десятки лѣтъ отставала, въ художественномъ отношеніи, отъ остальной Италіи. Пинтуриккіо удалось играть роль въ Перуджіи, Орвіето, Спелло, Сіенѣ, и даже въ отсталомъ Римѣ, но никогда не рѣшился бы онъ работать во Флоренціи. Другими словами: тогда какъ въ серединѣ XV вѣка въ передовыхъ городахъ Италіи царилъ духъ реализма, религіозное же искусство продолжало мирное существованіе лишь въ захолустьяхъ, теперь обстоятельства вдругъ перемѣнились. Какъ разъ въ самомъ передовомъ городѣ Италіи, во Флоренціи, въ которой дольше всего и наиболѣе сильно господствовалъ реализмъ, скорѣе и громче, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ, раздался первый сигналъ къ повороту. Съ тѣхъ поръ и въ остальной Италіи потребность въ свѣтскихъ художественныхъ произведеніяхъ удовлетворялась лишь второстепенными иллюстраторами. Реалисты уже не были болѣе двигателями историческаго развитія. Они были отсталыми художниками и могли осчастливливать своими сомнительными художественными произведеніями только отсталые города и маленькія мѣстечки.

И античность, подобно иллюстраціи изъ современной

жизни и современной разработкѣ Ветхаго Завѣта, канула въ воду. Въ предъидущую эпоху Падуя была оплотомъ эллинства. Теперь же даже язычникъ Мантенья превратился въ кающагося христіанина и сталъ искать пріюта у подножья креста. Савонарола проповѣдовалъ не только во Флоренціи, но и въ сѣверныхъ городахъ Италіи Слышалъ ли его когда либо Мантенья? Или же косвенными путями дошли до него отклики новаго религіознаго движенія, порожденнаго доминиканскимъ монахомъ? Странныя свѣдѣнія сохранились изъ послѣднихъ лѣтъ его жизни. Онъ, римлянинъ, жесткая безжалостная душа, выстроилъ себѣ капеллу, въ которой ежедневно молился, какъ кающійся отшельникъ. Античный бюстъ Фаустины, перлъ своей коллекціи, который онъ хранилъ, какъ величайшую драгоцѣнность, онъ предложилъ купить Маркизѣ Гонзага. Послѣднія его произведенія служатъ доказательствомъ того переворота, который произошелъ въ его внутренней жизни.

Переходъ у Мантеньи, какъ и у Боттичелли, выразился сначала въ томъ, что, вмѣсто античныхъ событій, онъ сталъ писать аллегоріи. „Мудрость, изгоняющая пороки“, написанная имъ для Изабеллы д'Эсте, является странной параллелью къ „Клеветѣ“ Боттичелли. Вся композиція имѣетъ какой-то торпливый разорванный порывистый характеръ. Въ воздухѣ, безо всякой связи съ главнымъ содержаніемъ, является небесная группа. Въ концѣ концовъ онъ отказался продолжать дальнѣйшую работу и этого цикла. Творчество его закончилось не античными, а христіанскими изображеніями, и духъ царитъ въ нихъ другой, сравнительно съ картинами, которыя онъ писалъ, будучи язычникомъ.

Въ свою языческую эпоху онъ приковалъ св. Себастіана къ античной руинѣ, и въ греческой надписи призналъ себя эллиномъ. Въ одной изъ гравюръ на мѣди, онъ изобразилъ его въ видѣ греческаго эфеба, умирающаго въ своей красотѣ. На картинѣ коллекціи Франкетти въ Венеціи, св. Се-



Андрея Мантенья. Голгоѳа.

Лувръ.

бастіанъ уже болѣе не прекрасный юноша, а исхудалый, страдающій человѣкъ, черты лица котораго искажены жестокими муками. Nil nisi divinum stabile est, cetera fumus—гласитъ надпись. Когда онъ прежде писалъ Мадоннъ или Положенія во гробъ, темы эти были совершенно для него безразличны. Онъ мало заботился о настроеніи, его интересовали только бронзовая красота жилистаго тѣла, блескъ мраморныхъ троновъ и гирляндъ изъ плодовъ, и каменный характеръ пейзажа. Въ произведеніяхъ, являющихся послѣдними аккордами его творчества, духъ христіанства оживотворилъ его окоченѣлыя каменныя существа. Здравомыслящій холодный Мантенья сдѣлался лирикомъ и скорбящимъ пророкомъ. Въ его послѣднихъ картинахъ или царитъ нѣжная трогательная меланхоличность, или же прорывается страстный паѳосъ, который прежде былъ закованъ, какъ въ желѣзный панцырь, въ правила античнаго стиля. Младенецъ Христосъ печаленъ, близокъ къ слезамъ. Марія полна предчувствій и въ раздумьи склоняетъ голову. Особенно ясно проглядываетъ переворотъ, происшедшій въ Мантеньѣ, въ „Напрестольномъ образѣ“ въ Лондонской національной галлереѣ и въ „Мадоннѣ делла Викторія“ въ Луврѣ. Слышатся звуки органа, воздвигаются праздничныя бесѣдки изъ зелени и цвѣтовъ. Вмѣсто прежнихъ брюзгливыхъ, замкнутыхъ въ себя, точно сдѣланныхъ изъ бронзы, святыхъ, тронъ Маріи окружаютъ бѣлокурыя нѣжныя созданія. Младенецъ Христосъ, такъ весело поющій съ ангелами, въ Напрестольномъ образѣ въ Санъ-Зено, теперь серьезно и робко даетъ благословеніе. Марія, прежде неподвижная и величественная, теперь—блѣдная, тщедушная дѣвушка. Грустная и задумчивая, она упорно глядитъ передъ собою, одѣтая какъ нищая. Она та же donna umile, которую изображалъ Боттичелли.

Одновременно съ исполненнымъ паѳоса скорби „Положеніемъ во гробъ“ Боттичелли, и Мантенья создалъ картину того же содержанія. Трупъ Христа представленъ имъ въ пол-

номъ раккурсѣ со стороны ногъ. Еще разъ ожилъ перспективистъ Мантенья. Но кому придетъ въ голову думать о перспективѣ, глядя на это ввалившееся тѣло, съ судорожно сжатыми руками, глядя на этихъ старыхъ женщинъ, морщинистыя лица которыхъ искажены неописуемымъ горемъ. Въ гравюрѣ Мантеньи съ тѣмъ же сюжетомъ слышится дикій крикъ отчаянія. Магдалина, обезумѣвъ отъ горя, склоняется надъ трупомъ Христа, Марія падаетъ въ обморокъ, Іоаннъ громко взываетъ къ небу. Савонарола превратилъ холоднаго, замкнутаго, классически строгаго Мантенью во второго Рожэра ванъ-деръ-Вейдена. На гробу Христа написано большими буквами Humani generis redemptori. Этому Спасителю рода человѣческаго посвящено послѣднее произведеніе Мантеньи. Вышедшій изъ гроба Христосъ стоитъ съ побѣдоноснымъ знаменемъ въ рукахъ, между св. Андреемъ и св. Лонгиномъ, и даетъ благословеніе. Андрей, святой имени художника, спокойно и увѣренно держитъ крестъ, римскій воинъ, Лонгинъ, съ согнутой спиной, робко, точно блудный сынъ, приближается, со сложенными руками, къ Спасителю. Въ немъ престарѣлый Мантенья, сынъ Ренессанса, изобразилъ самого себя, ищущаго спасенія во Христѣ. Въ эту гравюру вложена трагедія цѣлой жизни, въ ней заключается трагедія кватроченто.

---

6. Кривелли.

Въ началѣ XV столѣтія закончились средніе вѣка. Въ концѣ же его всѣ средневѣковые стили, въ необычайной утонченности, еще разъ ожили. Вмѣсто того чтобы идти впередъ, художники стали оглядываться назадъ. Le moyen—âge énorme et délicat—былъ ихъ духовною родиной.

Эта реакція особенно сильно проявилась въ Венеціи. Благодаря церковному движенію, отмѣтившему эту эпоху, тамошніе мастера со свойственною имъ консервативностью, не

только сохранили идеалы ранняго кватроченто, но даже снова вернулись къ мрачной величественности древне-византійскаго стиля. Хотя Бартоломмео Виварини и жилъ до 1499 года, однако, своею суровостью и угловатостью, онъ напоминаетъ какого нибудь падуанца временъ Скварчіоне. Фигуры, какъ и на алтарѣ Скварчіоне, стоятъ неподвижно и отдѣльно одна отъ другой. Мраморные троны со ступенями богато украшены статуэтками ангеловъ, каменными орнаментами и гирляндами изъ плодовъ и цвѣтовъ. Аскетичны и жестки фигуры святыхъ, съ измученными или свирѣпо-строгими лицами. Ихъ мощные лбы испещрены глубокими морщинами. Бѣлыя, черныя и желтыя драпировки, рѣзко выдѣляющіяся на золотомъ фонѣ, производятъ мрачное, угрожающее впечатлѣніе.

Когда глядишь на картины Карло Кривелли, кажется, какъ будто онъ жилъ не во времена кватроченто, а былъ художникомъ до-джоттовской эпохи—современникомъ Чимабуэ. Въ „A rebours Гюисманса есть одно мѣсто, гдѣ Дезъ-Эссентъ вдѣлываетъ въ спину черепахи инкрустацію изъ золотой глазури и драгоцѣнныхъ камней. Затѣмъ онъ кладетъ ее на восточный коверъ и наслаждается блестящимъ красочнымъ зрѣлищемъ. Картины Карло Кривелли походятъ на эту вызолоченную черепаху. Онѣ производятъ непріятное отталкивающее и вмѣстѣ съ тѣмъ чарующее впечатлѣніе своей блестящей металлической роскошью и ледянымъ лягушечьимъ холодомъ. Онъ, какъ и средневѣковые создатели мозаикъ, не могъ представить себѣ живопись безъ ослѣпительныхъ богатыхъ украшеній. Въ особенности такія детали, какъ ключи святаго Петра и короны, онъ дѣлалъ выразительно-рельефными. Онъ наслаждался блескомъ матерій, игрою драгоцѣнныхъ камней, всякою чисто-матеріальной, варварской роскошью. Головы его святыхъ украшены трехъярусными папскими тіарами. Платья окаймлены драгоцѣнными камнями. Поразительно-богатые орнаменты украшаютъ рамки. Его картины переполнены роскошными греческими церковными эпи-

трахилями, золотыми ризами и парчевыми клиросными мантіями. Онъ украшалъ епископскіе жезлы своихъ святыхъ прозрачнымъ жемчугомъ, исполненнымъ рѣзкаго стекляннаго блеска. Но этого ему было мало. Даже саркофагъ Христа, совершенно некстати, онъ изукрасилъ коврами и рѣдкими камнями. Изумруды, рубины, топазы и аметисты искрятся на немъ въ красныхъ, синихъ, лиловыхъ и морскихъ зеленыхъ тонахъ. И къ разнымъ блестящимъ ювелирнымъ издѣліямъ онъ питалъ большую слабость. Изящныя металлическія чаши и дарохранительницы, кадила изъ вызолоченной мѣди, въ византійскомъ стилѣ, удивительные ножи, съ ручками изъ слоновой кости, въ перламутровой оправѣ, драгоцѣнныя церковныя доски, съ гравированными орнаментами, старые обитые серебромъ квартанты— все это постоянно встрѣчается на его картинахъ. Онъ пользовался даже для усиленія эффекта пестрыми перьями птицъ и потому часто изображалъ павлина, хвостъ котораго такъ переливается золотымъ и зеленымъ, голубымъ и серебрянымъ.

Его архаическій рисунокъ производитъ такое же средневѣковое впечатлѣніе, какъ и варварская роскошь его красокъ. Посадка его Мадоннъ такая же принужденная, какъ у Чимабуэ. Цвѣтъ лица — смертельно блѣдный. Сухія тонкія руки обнажены до локтя. На другихъ напрестольныхъ образахъ того времени жертвователи изображены въ натуральную величину, стоящими на колѣняхъ, среди дѣйствующихъ лицъ. Кривелли же, слѣдуя обычаю среднихъ вѣковъ, изображалъ ихъ въ видѣ пигмеевъ и ставилъ внѣ всякой связи съ остальной композиціей.

Наряду съ этими византійскими особенностями, въ его искусствѣ есть также много падуанскихъ и умбрійскихъ элементовъ. Сладостная нѣжность его Мадоннъ напоминаетъ Джентиле да Фабріано. Когда же онъ символически, посредствомъ удочки въ рукахъ, изображаетъ младенца Христа „ловцомъ человѣковъ“, то совсѣмъ походитъ на мистиковъ



Карло Кривелли. Мадонна со святыми.

Брера. Миланъ.

треченто. Иногда даже кажется, что есть много нидерландскаго въ его манерѣ изображать какъ сложную nature morte все это множество кувшиновъ, подсвѣчниковъ, тарелокъ, стакановъ, ковровъ, подушекъ, бутылокъ и вазъ. Падуански-жесткіе типы дѣтей и изнуренныя старыя женщины напоминаютъ Скіавоне и Цоппо. Тяжелыя гирлянды, висящія надъ богатыми каменными тронами, большіе персики и застывшіе цвѣты, которые онъ разсыпаетъ по землѣ, также носятъ падуанскій характеръ. И паѳосъ его падуанскій, въ особенности въ изображеніяхъ „Pietà". Вопящія мегеры, съ дикими криками, бросаются на полусгнившій трупъ, на ребрахъ котораго клочьями виситъ жесткая кожа. По щекамъ ангеловъ текутъ крупныя слезы. Пальцы Спасителя судорожно сжаты, лицо искажено тяжелыми страданіями.

Но какъ разъ въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ изображалъ такія патетическія жалобныя сцены, наиболѣе проглядываетъ его жесткая холодность. Хотя настроеніе въ его картинахъ постоянно мѣняется, и въ нихъ то выражено безумное горе, то—сладчайшее блаженство, тѣмъ не менѣе его искусство остается холоднымъ какъ ледъ. Озаряютъ-ли граціозныя, но болѣзненныя улыбки лица его святыхъ, проливаютъ-ли эти святые, съ дикими воплями, жгучія слезы, они всегда всетаки производятъ такое же впечатлѣніе чего-то ювелирнаго и окаменѣлаго, какъ изображенія средневѣковаго мозаичнаго стиля. Мужчины глядятъ застывшимъ взглядомъ, какъ трупы, вырытые изъ могилъ. Стальные мертвые фаянсовые глаза женщинъ смотрятъ холоднымъ яснымъ взоромъ. Даже глиняные сосуды, которые онъ размѣщаетъ повсюду, и пустынные блѣдные изрытые пейзажи, окутанные въ странный серебристо-зеленоватый цвѣтъ, еще болѣе усиливаютъ холодное мертвенное настроеніе. Лишь въ колористической утонченности Кривелли, въ томъ, какъ онъ пользовался старыми нюансами, для того чтобы соединять ихъ въ новыя аккорды, проглядываетъ запоздавшій представитель пережи-

той эпохи. Въ вынужденной жеманности, съ которою его женщины простираютъ свои блѣдныя нервныя руки, сгибаютъ свои тонкіе длинные пальцы, чувствуется человѣкъ, для котораго этотъ архаичный стиль былъ искусственнымъ, который избралъ его сознательно, изъ чувства смакованія.

Понятно также, почему именно Кривелли былъ призванъ создать это странное возрожденіе средневѣковья. Кривелли былъ знатнымъ аристократомъ. Въ 1490 году Фердинандъ Неаполитанскій пожаловалъ ему рыцарское достоинство. Кривелли, кажется, считалъ это событіе однимъ изъ самыхъ важныхъ въ своей жизни, такъ какъ съ тѣхъ поръ онъ изображалъ св. Себастіана не иначе, какъ въ видѣ рыцаря, и постоянно прибавлялъ къ своей подписи „Eques". Если бы онъ жилъ въ наше время, онъ навѣрно принадлежалъ бы не къ партіи прогрессистовъ, а къ крайней правой. Такимъ образомъ въ этой консервативной Венеціи онъ былъ самымъ консервативнымъ, самымъ ярымъ изъ реакціонеровъ. Онъ задался цѣлью еще разъ проповѣдовать Евангеліе великой непоколебимой средневѣковой церкви, хотя бы въ захолустьяхъ, или во всѣхъ тѣхъ маленькихъ мѣстечкахъ, куда не проникали еще ни свѣтскія, ни церковныя бури — въ Массѣ, Рипатрансоне, Асколи, Камерино и Фермо. Если ко всему этому присоединить то, что вѣра Кривелли не была внутреннимъ убѣжденіемъ, что этотъ знатный вельможа былъ въ нѣкоторомъ родѣ Дезъ-Эссентомъ, для котораго византійское искусство служило лишь источникомъ эстетическихъ наслажденій, что въ древнихъ церковныхъ идеалахъ онъ видѣлъ лишь какія-то благоуханныя золотыя блестки, тогда сразу уяснится весь характеръ его живописи, такой искусственной, аффектированной, дѣланной, такъ хладнокровно играющей со всѣми душевными ощущеніями. Въ извращенномъ смѣшеніи у него сливаются въ одно—благоуханіе дѣтства и затхлый запахъ разлагающагося трупа, архаичная угловатость и утонченный вкусъ къ попорченному. Благодаря этой извращенности, объ-

ясняется также, почему именно наше время избрало Кривелли своимъ любимцемъ. Мы любимъ Кривелли, потому что мы люди поздняго времени, имѣющіе за собой много прошлаго, искусство предковъ выражаетъ для насъ болѣе утонченныя чувства. Мы любимъ Кривелли, потому что голубая кровь давнишняго культурнаго прошлаго течетъ въ его жилахъ. Онъ сознательно извлекъ все, что было самаго изящнаго и утонченнаго въ прошломъ, чтобы создать изъ этого свой собственный причудливый стиль. Мы удивляемся ему, потому что, находясь среди совершенно чуждаго ему міра, онъ еще разъ съумѣлъ блистательно оживить жестокія видѣнія и фееричные апоѳеозы давно минувшей эпохи, и, какъ пьянящими чарами, своей варварской роскошью передалъ весь блескъ среднихъ вѣковъ. Какъ и Гюстава Моро, мы его любимъ за его разукрашенный аристократическій манерный стиль, который означаетъ высшую точку утонченности. Онъ намъ дорогъ, потому что онъ мало извѣстенъ большой массѣ, потому что его искусство и понынѣ сохранило свой гордый аристократизмъ.

---

7. Перуджино.

Явленіе, подобное Кривелли, возможно было лишь въ Венеціи, въ древней аристократической полной византизма Венеціи, гдѣ знатные вельможи никогда не признавали современнаго искусства и занимались лишь собираніемъ старинныхъ, полныхъ переливающагося блеска, предметовъ— медалей, камей, мозаикъ, филиграна и слоновой кости. Слѣдующіе за Кривелли художники занимаютъ по отношенію къ нему то же мѣсто, какъ сіенцы, Фіезоле или Лохнеръ, по отношенію къ византійскимъ создателямъ мозаикъ. Въ то время какъ въ Венеціи возродился древній греческій стиль, въ Умбріи, кажется, снова воскресъ духъ Франциска Ассизскаго. Обыкновенно предполагаютъ, что мистическая мечтательная,

усталая складка умбрійскаго искусства проистекаетъ изъ самаго характера страны. Въ то время какъ въ такомъ большомъ городѣ, какъ Флоренція, должно было развиться свѣтское реальное искусство, въ отдѣленныхъ отъ остальнаго міра горныхъ долинахъ Умбріи, гдѣ бѣдные люди, мирно уповая на Бога, вели созерцательное существованіе, возможно было лишь лирически-мягкое, благочестиво-элегическое искусство. Но какъ подобное объясненіе ни кажется убѣдительнымъ, однако различные стили возникаютъ лишь благодаря тѣмъ духовнымъ двигателямъ, дѣйствіе которыхъ преобладаетъ въ извѣстную эпоху. Въ то время какъ въ Умбріи жилъ Джентиле да Фабріано, Флоренція имѣла своего мистика въ лицѣ Фіезоле. Въ то самое время какъ во Флоренціи работали великіе художники-изслѣдователи—Учелло, Кастаньо и Поллаюоло, Умбрія дала величайшаго изъ искателей, Піеро делла Франческа, потомъ Мелоццо да Форли и Синьорелли. Бенедетто Бонфильи, Фіоренцо ди Лоренцо и Никколо ди Либераторе были также закоренѣлыми реалистами не знавшими еще ничего о той трогательности и сентиментальной восторженности, которыя, вмѣстѣ съ Перуджино, появились въ умбрійскомъ искусствѣ. И Перуджино получилъ свои первыя художественныя впечатлѣнія не въ Умбріи, а во Флоренціи. „Не думайте, что Марія, при смерти своего сына, кричала, идя по улицамъ, рвала на себѣ волосы и вела себя какъ безумная. Она шла за своимъ сыномъ съ кротостью и великимъ смиреніемъ. Она навѣрно проливала слезы, однако, по внѣшнему виду своему, казалась не печальной, но одновременно *печальной и радостной*. И у подножья креста она стояла *печальная и радостная*, погруженная въ тайну великой благости Божіей“. Эти слова Савонаролы были откровеніемъ для Перуджино. Печальная радость, улыбка сквозь слезы, составляютъ главное настроніе всѣхъ его картинъ. Умбрія прибавила къ этому лишь нѣжныя чары своего пейзажа—меланхоличную прелесть блѣдной,

кружевной зелени и этихъ тоненькихъ зябкихъ весеннихъ деревьевъ, жадно тянущихся къ свѣту.

Благодаря этой мечтательной грусти, Перуджино является однимъ изъ самыхъ обаятельныхъ художниковъ кватроченто. Его упрекали въ томъ, что его искусство не соотвѣтствуетъ его характеру, что будто бы создатель этихъ неземныхъ мистическихъ произведенiй былъ трезвымъ разсчетливымъ дѣловымъ человѣкомъ, который, въ угоду публикѣ, рутинерски-холодно повторялъ все одни и тѣ же элегическiе взоры и блаженную восторженность своихъ святыхъ. Ему ставили въ вину его односторонность. Находили, что онъ былъ неспособенъ создавать сильные мужественные типы и изображать энергическiя дѣйствiя. Далѣе, будто бы, вмѣсто того, чтобы внутренно соединять между собою фигуры, онъ просто ставилъ ихъ одну возлѣ другой, иногда дѣлая это такъ симметрично, что лѣвая сторона совершенно согласовалась съ правой. Наконецъ, вмѣсто того чтобы придавать своимъ мужчинамъ соотвѣтствующiй характеръ, онъ будто бы всѣхъ ихъ изображалъ въ видѣ юныхъ пажей или кроткихъ старцевъ съ яснымъ взоромъ. Но какъ разъ всѣ эти недостатки являются логическимъ слѣдствiемъ той цѣли, къ которой Перуджино стремился. Созерцательному лирическому характеру его сюжетовъ, тихой величественности и архаичной торжественности его картинъ, могла соотвѣтствовать лишь такая композицiя, гармонiя которой, не нарушалась ни единымъ порывистымъ движенiемъ, никакими рѣзкими противоположностями. Поэтому онъ избѣгалъ всякихъ перемѣнъ въ положенiяхъ фигуръ. Онѣ стоятъ одинаково разставивъ ноги или съ жеманною изящностью приподымаются на носкахъ. Должно быть Перуджино держался той точки зрѣнiя, что это симметричное распредѣленiе дѣйствующихъ лицъ наиболѣе выражало „божественность мiрозданiя“—согласно словамъ святаго Августина: „Гдѣ порядокъ, тамъ и красота, и всякiй порядокъ исходитъ Ботъ ога“. Женственность искусства яв-

ляется характерною чертой, вообще всѣхъ мистиковъ, какъ сіенцевъ, такъ и кельнцевъ. Женщины, женоподобные юноши и кроткіе усталые старцы лучше всего могутъ служить выраженіемъ мечтательныхъ мягкихъ чувствъ, къ передачѣ которыхъ Перуджино стремился. Пожалуй, специфически умбрійская черта Перуджино, выразилась въ томъ, что онъ изъ всѣхъ изреченій Савонаролы остановился только на *печальной радости*. Тогда какъ въ произведеніяхъ Боттичелли и Мантеньи,—такъ какъ прежде они служили языческимъ богамъ,—царитъ дикое боевое настроеніе, будь то порывистый паѳосъ или мучительное отчаяніе, исполненныя чувства фигуры Перуджино, такъ грустно улыбающіяся, такъ элегически мечтательныя, какъ будто еще хранятъ въ своихъ чертахъ нѣжную святость и дѣтское душевное спокойствіе Франциска Ассизскаго. Въ эту, потрясенную душевными бурями, эпоху, когда обыкновенно только раздавалось fortissimo, онъ былъ первымъ, въ произведеніяхъ котораго слышатся Dolce, Adagio и Mezzavoce, онъ былъ первымъ, передавшимъ тихія и тонкія эмоціи. Его симметричность и тихая сдержанность, его утопаніе въ грезахъ и нѣжное затрагиваніе таинственныхъ грустныхъ и усталыхъ земныхъ чувствъ какъ разъ и дѣлаютъ его такимъ родственнымъ нашему времени. Хотя онъ и провелъ большую часть своей жизни не въ маленькой Перуджіи, а во Флоренціи, тѣмъ не менѣе его искусство походитъ на тихое уединенное горное озеро, въ которомъ отражается небо во всей его чистотѣ.

То, чѣмъ для художниковъ медицейской эпохи былъ античный міръ, для Перуджино была аллегорія. Когда Изобелла д'Эсте поручила ему написать картину для ея „студіо", онъ не остановился на какомъ-нибудь языческомъ сюжетѣ, какъ Мантенья сдѣлалъ это въ „Парнасѣ", а изобразилъ „Побѣду цѣломудрія надъ любовью". Характеренъ также для переворота, происшедшаго въ искусствѣ со времени



Пьетро Перуджино. Явленіе Богородицы св. Бернарду.

Старая Пинакотека. Мюнхенъ.

появленія Савонаролы, циклъ фресокъ, который Перуджино написалъ съ 1499 по 1500 г. въ залѣ суда перуджіевскихъ мѣнялъ. Хотя на плафонѣ мчатся небесныя божества и внизу изображены греческіе и римскіе герои, тема всетаки не античная. Подъ вліяніемъ церковнаго доминиканскаго духа, овладѣвшаго міромъ, искусство снова вернулось къ аллегорическимъ сюжетамъ, столь любимымъ во времена треченто. Какъ и въ доминиканскихъ картинахъ Испанской Капеллы, добродѣтели — мудрость, справедливость, храбрость и воздержаніе—олицетворены въ женскихъ фигурахъ, разныя же другія аллегорическія понятія—въ мужскихъ.

Всѣ остальныя его картины посвящены дѣвственной Богоматери и, хотя сцены мѣняются, однако настроеніе въ нихъ всегда одно и то же — печальная радость, улыбка сквозь слезы. Для нѣжнаго упоенія, которымъ полны его фигуры, онъ сумѣлъ найти мягкія нѣжныя краски. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ открывшимъ таинственныя нити, соединяющія настроеніе пейзажа съ человѣческою душой. Обыкновенно, его Марія сидитъ, задумчиво держа на рукахъ младенца Христа. Ея глаза устремлены въ какую-то мистическую даль. Или же, она стоитъ на колѣняхъ передъ новорожденнымъ Спасителемъ, радостно и печально, какъ будто ея радость омрачена предчувствіемъ его участи. Или, съ грустною улыбкой, она прислушивается къ звукамъ небесныхъ арфъ. Въ его „Видѣніи святаго Бернарда“ съ удивительною простотой утонченности передана тихая глубокая вѣра. Подъ граціозною колоннадой съ видомъ на умбрійскій горный пейзажъ, сидитъ святой Бернардъ, у своего аналоя. И вдругъ онъ видитъ передъ собою Благословенную, превратившуюся въ плоть и кровь. Онъ видитъ ее именно такою, какою она только что являлась въ его воображеніи. Сопровождаемая двумя ангелами, съ голубиными глазами, она неслышно, робко, какъ дѣвушка, подходитъ къ нему и говоритъ съ нимъ. Бернардъ не пугается, онъ не дѣлаетъ ни малѣйшаго

движенія и продолжаетъ сидѣть на своемъ мѣстѣ. Удостоившись наконецъ давно-ожидаемаго посѣщенія, онъ слегка приподымаетъ руку и съ блаженнымъ восторгомъ смотритъ на небесное явленіе.

Въ другой картинѣ, написанной имъ съ 1492 по 96 годъ, въ церкви Санта Марія Маддалена деи Пацци, во Флоренціи, онъ изобразилъ тихую скорбь у креста Господня. Композиція раздѣлена тремя арками. Въ средней, посреди тихаго безлюднаго пейзажа, возвышается крестъ Спасителя, изображеннаго совсѣмъ молодымъ и безъ бороды. Нѣтъ ни малѣйшаго знака мукъ на его лицѣ. Уста умолкли. Магдалина молится. Марія, тихо задумавшись, глядитъ передъ собою. Святая тишина не нарушается ни единымъ крикомъ скорби, ни единымъ рѣзкимъ движеніемъ. Усталое спокойствіе простерлось надъ землею. Такъ же спокойно, безъ драматическаго волненія, происходитъ „Положеніе во гробъ". Тогда какъ у Боттичелли и Мантеньи, въ такихъ случаяхъ, человѣческія тѣла корчатся отъ боли, у Перуджино изображена грустная минута прощанія, передано тихое панихидное настроеніе. Марія, у Боттичелли падающая въ обморокъ, тутъ осторожно склоняется надъ мертвымъ Спасителемъ и точно что-то шепчетъ ему. Другіе святые, погруженные въ грустное раздумье, стоятъ вокругъ и тихо читаютъ про себя молитвы. Насколько въ этихъ произведеніяхъ мало дикаго паѳоса, настолько въ его „Вознесеніи Богоматери" много шумнаго ликующаго восторга. Апостолы, разставленные по прямой линіи, съ усталымъ поворотомъ головы, смотрятъ вверхъ на небо, куда возносится Воскресшая. Она окружена серафимами. На облакахъ ангелы играютъ на различныхъ инструментахъ. Мягкость композиціи, наивныя полосы облаковъ, симметричное распредѣленіе фигуръ — все говоритъ о томъ, какъ сознательно Перуджино архаизировалъ свои картины, чтобы достигнуть именно этого нереальнаго впечатлѣнія въ духѣ треченто.

Характеръ его искусства такъ подходилъ къ настроенію того времени, его картины, благодаря своему сладостно-грустному чувству, производили на всѣхъ такое мучительное и вмѣстѣ съ тѣмъ чарующее впечатлѣніе, что вскорѣ и другіе художники пошли по тому же пути. Франческо Франчіа, жившій въ Болоньѣ, былъ занятъ тѣми же сюжетами. Онъ писалъ Мадоннъ и святыя семейства, поклоненія младенцу Христу и святыя бесѣды. Какъ и у Перуджино, вуаль матроны покрываетъ голову его Маріи. Какъ и Перуджино, Франчіа больше любилъ писать женщинъ, чѣмъ мужчинъ. Однако, по отношенію къ Перуджино, Франчіа занимаетъ такое же мѣсто, какъ Лоренцо ди Креди по отношенію къ Боттичелли. Франчіа грубѣе, въ немъ менѣе темперамента и больше плоти, чѣмъ у Перуджино. Онъ не могъ возвыситься до сладкой мечтательности и небеснаго томленія умбрійскаго мастера. Фигуры Франческо полнѣе, здоровѣе и сильнѣе фигуръ Перуджино, краски его спокойнѣе, матерьяльнѣе, менѣе благоуханны и менѣе теплы. Животрепещущая грусть Перуджино перешла тутъ въ унылую кротость, его вибрирующая нервность—въ флегматичное спокойствіе. Франчіа былъ, подобно Креди, тѣмъ, что можно назвать милымъ тихимъ человѣкомъ, и имѣлъ многочисленныхъ учениковъ въ своей мастерской. Особенно многимъ обязанъ ему Тимотео Вити, первый наставникъ Рафаэля, обладавшій нѣжнымъ прелестнымъ талантомъ. Его картины отличаются спокойною веселостью и нѣжною мечтательностью. И Лоренцо Коста, сначала поферрарски жесткій, въ обществѣ Франчіи выработалъ свой позднѣйшій, полный чуткости, граціозный и искусственный стиль. Слабые добродушные мужчины и робкія женщины, которымъ извѣстны лишь мягкія чувства и пріятные, спокойные жесты, ведутъ эстетическое существованіе среди нѣжныхъ пейзажей. Всѣ эти фигуры скорѣе летаютъ, чѣмъ ходятъ, робко склонивъ голову. Онѣ полны манерной граціи и образуютъ совершенно иное по-

колѣніе, чѣмъ тѣ героичные, сильные, жестокіе и угловатые люди, которыхъ Коста въ началѣ заимствовалъ у Козимо Туры.

Совершенно въ другомъ родѣ, религіозное настроеніе обнаружилось въ Миланѣ. Глядя на картины Винченцо Фоппы, котораго считаютъ главнымъ представителемъ старой миланской школы, никакъ нельзя предположить, чтобы онъ былъ ученикомъ Мантеньи. Хотя онъ и расписалъ одну изъ капеллъ церкви Сантъ-Эусторджіо, по всѣмъ правиламъ мантеньевской плафонной живописи, однако, какъ тутъ, такъ и въ „Мученичествѣ св. Себастіана“ онъ производитъ не падуански-жесткое, а умбрійски-мягкое впечатлѣніе. О другомъ миланскомъ художникѣ, Бернардо Ценале, въ данное время ничего нельзя сказать, такъ какъ Мадонна въ Брерѣ, считавшаяся его лучшимъ произведеніемъ, теперь приписывается Бельтраффіо. Но Амброджіо Боргоньоне! Конечно, это было бы фразой назвать его сѣверно-итальянскимъ Фіезоле. Но въ одномъ отношеніи между этими двумя художниками есть сходство. Какъ и Фіезоле, Боргоньоне долгое время жилъ въ монастырѣ. Чертоза ди Павіа впродолженіи цѣлыхъ лѣтъ служила ему обителью. Этой монастырской тишиной, этимъ мирнымъ, какъ вѣяніе ангельскаго крыла, настроеніемъ полны всѣ его картины. Лица его блѣдны и полны одухотворенности. Его краски, благодаря своей затуманенной серебристо-сѣрой гармоніи, производятъ нѣжное впечатлѣніе. Когда глядишь на его картины, кажется, точно издалека доносятся высокіе тонкіе звуки скрипки. Онъ намъ представляется какимъ-то знатнымъ духовнымъ лицомъ, искавшимъ убѣжища отъ мірской суеты, въ спокойномъ созерцаніи. Онъ, пожалуй, даже совсѣмъ не производитъ впечатлѣнія итальянца. Ему скорѣе присуще чистосердечіе старыхъ нѣмцевъ. „Незабудочное настроеніе“, сказалъ бы я, царитъ въ его картинахъ. Чтобы увидѣть все его различіе по сравненію съ другими итальянцами, стоитъ лишь вспом-



Амброджо Боргоньоне. Св. Сиръ окруженный святыми.

Чертоза. Павія.

нить итальянскихъ амурчиковъ и затѣмъ взглянуть на милыхъ простыхъ дѣтей, въ ночныхъ рубашонкахъ, которыя на „Распятіи“ Боргоньоне,— не по лѣтамъ серьезныя и умилительныя, точно они отвѣчаютъ школьный урокъ, оплакиваютъ Спасителя, — или припомнить двухъ, подобныхъ имъ, мальчугановъ, на берлинской картинѣ, которые, въ вышитыхъ золотомъ шапочкахъ, стоятъ около Маріи. Христосъ другихъ итальянцевъ также не имѣетъ ничего общаго съ блѣднымъ жидкобородымъ чахоточнымъ человѣкомъ, который, на картинѣ Боргоньоне въ Санъ-Симпличіано, тихо, точно привидѣніе, склоняется къ своей матери. Также бросается въ глаза и готическій характеръ композиціи Боргоньоне. Точно въ своихъ картинахъ онъ хотѣлъ достигнуть впечатлѣнія древней живописи по стеклу. Онъ никогда не распредѣлялъ свою композицію въ треугольникѣ, а строилъ ее, согласно требованіямъ граціозно уходящей вверхъ готики, вертикально и прямолинейно. Этимъ объясняется то, что его фигуры никогда не дѣлаютъ широкихъ движеній, и что младенецъ Христосъ такъ прямо вытянувшись сидитъ на колѣняхъ у Маріи. Одежда фигуръ ниспадаетъ вертикальными параллельными складками. Волосы прямолинейно падаютъ на плечи, какъ напр. на „Распятіи“ у Магдалины. Изъ цвѣтовъ онъ въ особенности любилъ стройную лилію. Даже размашистый ренессансный орнаментъ, въ его рукахъ, пріобрѣталъ почти прямолинейныя неподвижныя формы въ стилѣ Empire. Изъ современныхъ мастеровъ Бэрнъ Джонсъ многому научился у Боргоньоне. Длинные вытянутые ангелы, такъ гіератически—торжественно держащіе сферу въ „Дняхъ созданія міра“, являются потомками тѣхъ ангеловъ, которыхъ Боргоньоне написалъ въ своемъ „Вѣнчаніи Маріи“. И нѣмецкимъ назареянамъ, если бы они его знали, онъ навѣрно показался бы симпатичнымъ, своею прекрасною вдумчивостью и блѣдною мечтательностью. Такіе же сказочные рыцари, какихъ любилъ изображать Боргоньоне, встрѣчаются и на

картинахъ Штейнле. Молодой блѣдный діаконъ, на картинѣ „Св. Сиро" въ Чертозѣ, какъ и самъ Боргоньоне, представляетъ изъ себя типъ того монаха любителя художествъ, о которомъ мечталъ Вакенродеръ.

8. Беллини.

Въ Венеціи Джіованни Беллини, устранивъ изъ искусства византійство Кривелли и падуанскую неподвижность Бартоломмео Виварини, направилъ живопись на пути, проложенные Боттичелли и Перуджино. Сначала онъ не имѣлъ собственнаго стиля. Будучи по природѣ очень мягкимъ и женственнымъ, онъ постоянно подпадалъ подъ чужое вліяніе. Первое время онъ шелъ по слѣдамъ своего затя Мантеньи и писалъ картины вродѣ брерской „Піета", которую, по ея грубому паѳосу и жесткому рисунку, можно принять за произведеніе какого-нибудь падуанца. Потомъ онъ подпалъ подъ вліяніе Антонелло да Мессина, этого сициліанскаго нидерландца, и однимъ изъ первыхъ въ Венеціи сталъ изучать технику масляной живописи. Уже послѣ того какъ онъ достаточно проникся этими разнородными элементами, онъ сдѣлался Беллини. Великое религіозное движеніе, волновавшее со времени появленія Савонаролы Италію, помогло ему наконецъ найти самого себя. Грандіозный напрестольный образъ въ церкви Фрари отъ 1488 года, съ ангелами, играющими на различныхъ инструментахъ и мощными святыми, образъ въ церкви Санъ-Піетро въ Мурано, съ дожемъ Барбариго, стоящимъ на колѣняхъ передъ младенцемъ Христомъ, еще одинъ въ церкви Санъ-Джіоббе, на которомъ Марія какъ-то удивленно упорно смотритъ въ безконечность, и наконецъ напрестольный образъ въ церкви Санъ Заккаріа отъ 1505 года, на которомъ легкій оттѣнокъ горестныхъ страданій, омрачаетъ строгія черты Богоматери — это все знаменитыя произведенія



Джованни Беллини. Мадонна.

Церковь Санта Марія деи Фрари. Венеція.

Беллини и о нихъ-то именно мы и вспоминаемъ, когда произносится его имя.

Трудно описать словами настроенiе этихъ картинъ. Прежде старались опредѣлить характеръ венецiанской живописи, противопоставляя ее флорентiйской. Говорили: флорентiйцы любятъ широкiй эпосъ или драматическiя событiя, въ венецiанской живописи преобладаетъ лирическое чувство. Пластической жесткости флорентiйцевъ противопоставляли красоту венецiанскихъ красокъ, изображенiямъ земного материнскаго счастья Мадонны—торжественность венецiанскихъ образовъ. Однако, при этомъ сравнивались художественныя произведенiя совершенно различныхъ эпохъ. Въ то время, когда Беллини создавалъ свои самыя зрѣлыя картины, во Флоренцiи не было болѣе разсказчиковъ и изслѣдователей, были мечтатели, которые, вмѣсто свѣтскихъ картинъ, также писали образа. И во Флоренцiи, со времени появленiя образа Гуса, живописцы гораздо болѣе увлекались красками, чѣмъ формами. Какъ тутъ, такъ и тамъ, Марiю изображали въ видѣ donna umile, дѣвушки изъ народа безо всякихъ украшенiй, съ вуалемъ матроны на головѣ. Какъ тутъ, такъ и тамъ, художники размѣщали вокругъ нея святыхъ, въ видѣ изящныхъ блѣдныхъ патрицiанокъ, въ богатыхъ одеждахъ, съ тщательно завитыми волосами, переплетенными жемчугомъ. Даже поющiе и играющiе на разныхъ инструментахъ ангелы, которыхъ обыкновенно считали отличительною примѣтой венецiанскихъ картинъ, на самомъ дѣлѣ такъ часто встрѣчаются у Перуджино и Раффаэлино дель Гарбо. Нѣжное настроенiе и музыкальность составляютъ отличительную черту всѣхъ произведенiй того времени. Тѣ тонкiе неуловимые оттѣнки, которые отличаютъ Беллини отъ другихъ его современниковъ, скорѣе должны быть приписаны индивидуальнымъ особенностямъ и отчасти объясняются природнымъ дарованiемъ самого Беллини, отчасти тою средою, въ которой онъ жилъ.

Когда кончилась эпикурейская эпоха Лоренцо, Боттичелли, сынъ нервной Флоренціи, изъ жгучаго чувства контраста бросился въ объятія доминиканца. Тогдашнее настроеніе было похоже на то, которое царило въ Парижѣ, десять лѣтъ тому назадъ, когда рыцари Rose-Croix, охваченные, d'une profonde tristesse épicurienne, проповѣдовали свое спиритическое евангеліе. Будучи не въ силахъ долѣе выносить опьяняющій запахъ розъ Афродиты, Боттичелли, усталый, колеблющимся шагомъ, снова приблизился къ трону, на которомъ безмолвно возсѣдала Марія, увѣнчанная холодными бѣлыми цвѣтами. Именно потому, что прежде онъ служилъ языческимъ богамъ, онъ теперь боролся за христіанскіе идеалы съ рвеніемъ обращеннаго грѣшника. Въ его послѣднихъ произведеніяхъ слышатся пронзительные жалобные вопли. Въ нихъ царятъ жесткія и сухія линіи, простираются мертвенно-блѣдныя руки. Марія не можетъ забыть того, что она побывала въ гротѣ Венеры, она испуганно озирается вокругъ, какъ боязливая лань. Ея душа трепещетъ и жаждетъ мира.

Перуджино—дитя гористой Умбріи, онъ провелъ свою юность въ уединенныхъ долинахъ, среди бѣднаго населенія. На его картинахъ лежитъ отпечатокъ характера его родины. Его пейзажъ отличается лирической убогостью. Тонкія деревья ростутъ на нѣжной волнообразной почвѣ. Въ этой трогательно-болѣзненной растительности есть что-то безпомощное хрупкое и робкое. Его люди походятъ на эти дрожащія деревца, которыя можетъ свалить малѣйшее дуновеніе вѣтра. Перуджино отнялъ у своихъ фигуръ ихъ земную тяжесть, онъ освободилъ ихъ отъ плоти, и оставилъ имъ только ихъ тѣнь—душу, замирающую въ тихихъ нѣжныхъ неуловимыхъ созвучіяхъ. Всѣ эти святыя до крайности чувствительны и до болѣзненности духовны. Они проникнуты мучительнымъ мистическимъ томленіемъ. Горная Умбрія была также страною мистики и ясновидѣнія, страною предчувствій и грёзъ. Здѣсь



Джіованни Беллини. Венера повелительница міра.

Академія въ Венеціи.

мечталъ Франдискъ Ассизскій о томъ, что онъ призванъ служить опорою латеранской базилики. Здѣсь онъ узрѣлъ Христа, въ видѣ крылатаго серафима. Здѣсь Катерина Сіенская имѣла свои блаженныя видѣнія. Въ каждой умбрійской пастушкѣ жила Jeanne d'Arc. И перуджиновскія Мадонны походятъ на этихъ набожныхъ мечтательныхъ поселянокъ, которыя, въ то время какъ пасутъ стадо, погружаются въ мистическое созерцаніе и внезапно слышатъ голоса охраняющихъ ихъ святыхъ.

Джіованни Беллини никогда не былъ въ гротѣ Венеры, такъ какъ духъ эллинства никогда не проникалъ въ Венецію—этотъ уголокъ Востока. Онъ никогда не переживалъ трагедіи и жизнь его протекла какъ долгій ясный безоблачный день. Кромѣ того онъ уже былъ *старымъ* человѣкомъ, когда создалъ свои лучшія произведенія. На его портретѣ, онъ изображенъ съ бархатной шапочкой на головѣ, и къ этому мысленно добавляешь халатъ. Въ его картинахъ отсутствуетъ психопатическая двойственность и нервная возбужденность, которыя дѣлаютъ Боттичелли такимъ родственнымъ нашему времени. У Сандро—душевное безпокойство, крики отчаянія изъ глубины человѣческаго сердца. У Беллини—внутренній миръ, великая гармонія и тихое просвѣтленное спокойствіе старческаго возраста, болѣе не знающаго страстныхъ порывовъ. Боттичелли мы любимъ потому, что находимъ въ немъ отраженія своей собственной болѣзненности, нервности и возбужденности. Беллини является для насъ благороднымъ патріархомъ, полнымъ того великаго неземнаго спокойствія, котораго мы болѣе не имѣемъ.

Отъ Перуджино Беллини отличается своею торжественною величественностью и специфически-церковнымъ настроеніемъ. У Перуджино—свѣжій деревенскій воздухъ, у Боттичелли—благоуханіе цвѣтовъ, у Беллини—запахъ ладона. Въ произведеніяхъ Перуджино есть что-то буколическое. Передъ Мадоннами Беллини мы испытываемъ такое чувство, какъ

будто входимъ въ высокій просторный храмъ. Все спокойно вокругъ, и чудится, величественныя фигуры на картинахъ ведутъ уединенное возвышенное существованіе. Церковное торжественное настроеніе вызывается не только тѣмъ, что тронъ Маріи стоитъ посреди грандіозной церковной ниши. Сами фигуры какъ будто проникнуты сознаніемъ величія божества, ими самими какъ будто овладѣло то же чувство, которое мы испытываемъ когда изъ уличнаго шума и дневнаго свѣта входимъ въ глубокую тишину и священные сумерки храма. Эти фигуры не говорятъ, не дѣлаютъ никакихъ движеній. Онѣ стоятъ спокойно, точно зачарованныя, какъ стоимъ мы замечтавшись въ золотомъ полумракѣ собора св. Марка. Византійскіе святые, торжественно и пристально глядящіе внизъ изъ мозаичнаго золотаго фона, точно гипнотизируютъ насъ въ такія минуты. То же самое испытываемъ мы, когда, сидя на Лидо, смотримъ на мечтательную зеркальную поверхность лагунъ. Византійство и лагуны, въ сущности, одно и то же—строгая подавляющая человѣческій духъ Нирвана. И эта подавленность божественнымъ, пожалуй, и составляетъ настоящее настроеніе картинъ Беллини.

Онъ никогда не изображаетъ дѣйствія и движенія, онъ всегда изображаетъ лишь чувства и спокойствіе. И даже эти чувства такъ смутны, такъ безсознательны, точно герои Беллини опьянены опіумомъ. У его святыхъ нѣтъ блаженнаго и сентиментальнаго взора во вкусѣ Перуджино. Его Мадоннамъ чужды неземное томленіе и восторженное самопожертвованіе Мадоннъ умбрійцевъ. Спокойно, почти равнодушно, Марія держитъ младенца Христа на рукахъ. Она та же носительница Бога, какъ и у византійцевъ. Въ другихъ случаяхъ, Беллини изображалъ ее женщиной изъ народа, сидящей со своимъ ребенкомъ у дверей церкви. У нея нѣтъ никакихъ потребностей, она замечталась, ослѣпленная солнечнымъ блескомъ и утомленная зноемъ полудня. Перуджиновскія Мадонны —

пастушки, сестры Орлеанской дѣвы. Мадонны Беллини—сонливыя равнодушныя созданія, въ которыхъ живетъ меланхолически—усталый духъ Востока. У Мадоннъ Перуджино — духовный экстатическій взглядъ ясновидящей, у Мадоннъ Беллини—неопредѣленный матовый блескъ глазъ, устремленныхъ на поверхность лагунъ.

Пейзажъ еще болѣе усиливаетъ мечтательное спокойствіе произведеній Беллини. Пейзажи въ его раннихъ картинахъ—въ „Распятіи" музея Корреръ или въ Лондонскомъ „Христѣ" — не могутъ служить характернымъ примѣромъ. Какъ и во всемъ остальномъ, въ пейзажѣ онъ былъ тогда падуанцемъ. По примѣру Мантеньи, онъ обнажалъ земную поверхность и съ наслажденіемъ рѣзко выписывалъ всѣ детали. Лишь постепенно въ картины Беллини сталъ проникать венеціанскій духъ. Въ немъ исчезло наконецъ падуанское отношеніе къ дѣлу и онъ началъ смотрѣть на природу какъ мечтатель. Такъ смотримъ мы, когда, сидя въ гондолѣ, спокойно и безшумно скользимъ по гладкой поверхности водъ. Насъ не тревожатъ ни экипажи, ни пѣшеходы. Мы не видимъ никакихъ деталей. Точно привидѣнія изъ сказочнаго міра, возстаютъ передъ нами, залитые свѣтомъ, дворцы и синія горы. Беллини былъ первымъ художникомъ, понявшимъ всю прелесть лагунъ, онъ былъ первымъ, проникшимся сказочною атмосферою береговъ Венеціи. Въ его картинахъ встрѣчаются то горы, окутанныя синеватымъ, зыбкимъ туманомъ, то долины, залитыя золотымъ блескомъ зари, то сумерки, разстилающіеся надъ безмолвными холмами. Въ особенности припоминается одна беклиновски-сказочная картина. На ней изображена граціозная женщина изъ рода наядъ, сидящая въ лодкѣ, которая безшумно скользитъ по водѣ, движимая тихимъ вѣтромъ. На колѣняхъ у этой женщины—большой шаръ. Она одѣта въ бѣлое развѣвающееся платье. Что эта картина означаетъ? Я знаю объ этомъ такъ же мало, какъ тѣ тысячи людей, которые стояли передъ

нею въ мечтательномъ раздумьи. Но не хотѣлъ-ли Беллини выразить въ ней свою собственную жизнь, протекшую безъ бурь, спокойно и тихо, какъ ясный осенній день? Теперь, когда насталъ вечеръ его жизни, русалка взяла его за руку, привела къ лодкѣ и переправила черезъ лагуны на островъ блаженныхъ.

Въ этихъ произведеніяхъ почтеннаго патріарха вмѣстѣ съ тѣмъ предрѣшенъ кругъ сюжетовъ въ творчествѣ многихъ другихъ художниковъ, которые, частью будучи его учениками, работали одновременно съ нимъ въ Венеціи. Марія, одинокая или окруженная святыми, иногда какой-нибудь святой, занимающій, вмѣсто Маріи, центръ картины—единственныя темы, встрѣчающіяся въ напрестольныхъ образахъ и большихъ картинахъ съ поясными фигурами венеціанскихъ художниковъ конца XV вѣка. Характерно для церковной эпохи, порожденной Саванаролой то, что большую роль сталъ играть въ искусствѣ св. Іеронимъ, этотъ кающійся въ своемъ прошломъ старецъ, познавшій мірскую суету.

Жизненная исторія Альвизе Виварини представляетъ изъ себя соединеніе гордыхъ художническихъ замысловъ, душевныхъ мукъ и неосуществившихся надеждъ. Будучи послѣднимъ отпрыскомъ древней художественной фамиліи Мурано, онъ цѣлые десятки лѣтъ пытался занять въ искусствѣ мѣсто наряду съ Беллини. Мрачное строгое и жестокоархаичное искусство, которое было занесено Бартоломемо Виварини изъ мастерской Скварчіоне въ Венецію, въ созданіяхъ Альвизе получило свой поздній расцвѣтъ. Пластическая мощь и аскетическая простота составляютъ отличительную черту его раннихъ произведеній. На нихъ всегда можно видѣть черные монашескіе клобуки, старыя морщинистыя лица и жилистыя руки. Его картина съ изображеніемъ св. Клары—старой настоятельницы монастыря, крѣпко держащей въ рукахъ крестъ — полна такого сильнаго монастырскаго настроенія, что вспоминается Сурбаранъ. Одна-



Витторе Карпаччіо. Женихъ св. Урсулы прощается со своимъ отцемъ. Фрагментъ.

Академія. Венеція.

ко изъ противника Джіованни Беллини онъ въ концѣ концовъ сдѣлался его подражателемъ. Послѣ тщетной борьбы за древніе муранскіе идеалы, ему захотѣлось показать своимъ современникамъ, что и онъ можетъ дать все то, что было великаго въ картинахъ его противника. Онъ сталъ придавать своимъ фигурамъ усталый наклонъ головы и меланхоличное выраженіе фигуръ Беллини. Онъ старался быть не жесткимъ и грубымъ, а мягкимъ и нѣжнымъ. И въ этомъ стараніи чувствовать нервами другаго, заключалась драма его жизни. На первый взглядъ его картины какъ будто бы нельзя отличить отъ картинъ Беллини. Черты лица Мадонны возсѣдающей на тронѣ — совершенно въ стилѣ Беллини. Ангелы играютъ на разныхъ инструментахъ, мантія Маріи ниспадаетъ круглыми мягкими складками. И святыя, окружающія тронъ Богоматери, кажутся сестрами тѣхъ, которыя на картинахъ Беллини прославляютъ Пресвятую Дѣву. Несмотря на все это, передъ его произведеніями не испытываешь того настроенія, какъ передъ картинами Беллини. Да и Альвизе самъ, кажется, сознавалъ всю мучительность своего компромисса. Онъ не могъ ничего сказать отъ себя, и величія Беллини не могъ достигнуть. У Беллини все загадочно, все одухотворено тѣмъ великимъ спокойствіемъ, которое исходило изъ его души. Альвизе, тяжело боровшійся, вѣчно отчаявавшійся въ себѣ, понятно, не могъ достичь того же настроенія. Его краски — жесткія, впечатлѣніе всего — брюзгливое. Озлобленный, онъ удалился наконецъ отъ міра, и умеръ почти незамѣченнымъ. Даже ученики его, Чима и Базаити, тѣмъ временемъ перешли въ мастерскую Беллини.

Въ произведеніяхъ послѣднихъ двухъ художниковъ новымъ является лишь пейзажъ. Въ своей „Піета“, въ флорентійской Академіи, Чима производитъ еще жесткое муранское впечатлѣніе. Однако впослѣдствіи его искусство стало мягкимъ и лирическимъ, какъ искусство Беллини. Онъ честно и дѣльно относился къ узкому кругу своего художе-

ственнаго творчества, и умѣлъ незатѣйливо и просто выражать благочестивыя чувства и спокойную строгость, но у него это выходило менѣе нѣжно, чѣмъ у Беллини. Самостоятеленъ онъ въ томъ, что тронъ Маріи у него перенесенъ изъ сумерекъ церкви на открытый воздухъ. Онъ родился не въ Венеціи, а на окраинѣ Альпійскихъ горъ, и любовь горнаго жителя къ своей родинѣ проглядываетъ во всѣхъ его картинахъ. Такъ онъ никогда не забывалъ изображать великолѣпныхъ горъ, въ долинахъ которыхъ провелъ свою юность. Онъ любилъ повторять чудные осенніе красочные эффекты. Темно-синее небо, по которому плывутъ ярко-освѣщенныя облака, мягко сливается съ зелеными, золотыми, коричневыми и синими тонами зелени. Тихая меланхолія и идиллическое спокойствіе составляютъ главное настроеніе всѣхъ его пейзажей. То же самое произошло и въ художественномъ развитіи Базаити. Въ раннемъ своемъ произведеніи, въ Мюнхенской „Піета", онъ даже старался превзойти скорбный паѳосъ Мантеньи. Впослѣдствіи онъ также сдѣлался нѣжнымъ, его настроеніе и краски пріобрѣли беллиніевскій характеръ, однако, какъ пейзажистъ, онъ сохранилъ свою индивидуальность. Его родиною былъ иллирійско-далматскій берегъ, голая скалистая страна, круто обрывающаяся въ море. Расщелинами, бухтами и крутыми утесами, она напоминаетъ норвежскіе фіорды. Базаити передалъ этотъ дикій характеръ своей родины въ пейзажныхъ фонахъ своихъ картинъ. Къ группѣ мастеровъ, находящихся между Мантеньей и Беллини, нужно причислить также еще одного большого и серьезнаго художника — Бартоломмео Монтанью изъ Виченцы.

Такъ какъ слѣдующіе затѣмъ художники прямо стали на почву, подготовленную Беллини, въ ихъ произведеніяхъ совсѣмъ болѣе не видно вліянія муранской школы. Искусству Витторе Карпаччіо очень повредило то, что, судя по внѣшнему виду, его всегда считали послѣдователемъ Джен-

тиле Беллини. Наряду съ Джентиле Беллини, онъ считается самымъ выдающимся художникомъ-новеллистомъ венеціанской школы, обладавшимъ свѣжимъ повѣствовательнымъ даромъ. Его праздничныя свѣтскія новеллы полны роскошными зданіями, молодыми дѣвушками и статными юношами. И, дѣйствительно, самое знаменитое произведеніе Карпаччіо, легенду святой Урсулы, пожалуй, можно описать тѣми же словами, какъ и картины Джентиле. Передъ глазами зрителя развертываются разныя сцены. Происходятъ дипломатическія аудіенціи. Открываются виды на море, по которому плывутъ богатыя гондолы и разукрашенные флагами корабли. Возстаютъ полуклассическіе полувосточные памятники, и передъ ними, на террасахъ и лѣстницахъ изображена праздничная богато-разодѣтая толпа, гордые сенаторы, элегантные юноши, красивыя женщины, и музыканты, трубящіе въ фанфары. Пестрые флаги развѣваются по вѣтру. Онъ создалъ цѣлый волшебный міръ изъ роскошныхъ дворцовъ, живописныхъ костюмовъ и сверкающихъ волнъ. Но этимъ объясняется и вся разница между нимъ и Джентиле. Тогда какъ послѣдній писалъ лишь архитектурные ведуты, на все смотрѣлъ сухо, глазами иллюстратора, Карпаччіо былъ поэтомъ, онъ окружалъ дѣйствительность сказочною прелестью, переносилъ ее съ земли въ міръ грёзъ. гдѣ живутъ только небесные люди, царятъ только чистыя чувства. Онъ писалъ не Венецію, онъ воспѣвалъ cours d'amour Прованса, разсказывалъ нѣмецкія сказки о стройныхъ принцессахъ и заколдованныхъ принцахъ. Его картины—fêtes galantes, происходящія въ небесахъ. Въ сценѣ пророческаго сна святой Урсулы, возвѣщающаго мученичество, онъ передалъ всю глубину христіанской мистики. Его „Введеніе во храмъ„ и „Вѣнчаніе Богоматери“ полны нѣжной и грустной красоты. Даже обѣ куртизанки, на картинѣ въ музеѣ Корреръ, превратились у него въ ангеловъ—это падшія съ душою Мадонны. Можно подумать, что есть какая-то связь

между Карпаччіо и Іоганномъ да Алеманніа, который когда-то пріѣхалъ въ Венецію изъ того города, гдѣ жилъ и работалъ Гейнрихъ Сузо.

Андреа Превитали изъ Бергамо по духу, пожалуй, болѣе всего приближается къ Джіованни Беллини, и, какъ пейзажистъ, поражаетъ иногда своею почти нѣмецкою интимностью и задушевностью. Съ восторгомъ останавливаешься также передъ „Мученической смертью святой Екатерины" Винченцо Катени, въ церкви Санта Марія Матеръ Домини. Насъ не только поражаетъ тутъ неземная красота пейзажа—эта далекая равнина, со сверкающимъ вдали моремъ—но главнымъ образомъ и то, что въ данной картинѣ отразился весь духъ этой спиритуалистической эпохи. Дѣвушка, на шею которой уже накинута веревка съ жерновомъ, не жалуется, не проливаетъ слезъ, она съ тихою покорностью преклоняется передъ волею Всевышняго. Въ этомъ выражена побѣда души надъ тѣломъ, послѣдній этапъ на пути, по которому слѣдовало искусство со временъ Савонаролы.

Совершенно особенное мѣсто, наряду со всѣми этими мастерами, которые, какъ спутники, кружатся вокругъ солнца—Беллини, занимаютъ лишь тѣ художники, которыхъ можно было бы назвать венеціанскими нидерландцами. Съ самаго начала исторіи своего искусства, Венеція безчисленными узами была связана съ Сѣверомъ. Уже Іоганнъ да Алеманніа занесъ въ Венецію стиль Стефана Лохнера. Въ 1473 году изъ Нидерландовъ прибылъ туда Антонелло да Мессина. Даже въ Джіованни Беллини есть иногда что-то нидерландское. У Марко Марціале только имя итальянское, стиль же его такой старо-фламандскій, что онъ смѣло могъ бы принадлежать къ числу послѣдователей Рожэра ванъ деръ Вейдена. Дальнѣйшую связь между Сѣверомъ и Югомъ представляетъ Якопо де'Барбари, написавшій первую nature-morte въ исторіи искусства—рябчика въ Аугсбургской галлереѣ. Затѣмъ онъ отправился въ Нюренбергъ, гдѣ произ-

Винченцо Катена. Св. Іеронимъ.

Національн. галл. Лондонъ.

велъ сильное впечатлѣніе на Дюрера. Онъ умеръ въ Брюсселѣ, въ качествѣ придворнаго живописца.

9. Мемлингъ.

Чѣмъ во Флоренціи былъ Боттичелли, въ Умбріи — Перуджино, въ Миланѣ—Боргоньоне, въ Венеціи—Беллини, тѣмъ въ Нидерландахъ былъ Гансъ Мемлингъ. Въ тихомъ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге мягко и гармонично отзвучало боевое настроеніе временъ Савонаролы.

И Нидерланды имѣли еще послѣ Гуса своего насмѣшника. Рано умершій Геертгенъ ванъ Сантъ Янсъ былъ на Сѣверѣ тѣмъ же, чѣмъ былъ Піеро ди Козимо въ Италіи. Говорятъ, что онъ жилъ въ домѣ ордена Іоаннитовъ въ Гаарлемѣ. Изъ этого, однако, не слѣдуетъ заключать, чтобы у него были наклонности и стремленія монаха. Въ своихъ картинахъ, онъ намъ представляется заносчивымъ молодымъ человѣкомъ, глумящимся надъ религіей и показывающимъ языкъ попамъ. Въ вѣнскомъ „Положеніи во гробъ“ онъ, единственный разъ въ своей жизни, отнесся серьезно къ религіозной темѣ. Въ другую же картину, изъ легенды святаго Іоанна, онъ вложилъ такъ много шутовства, что вполнѣ дѣлается яснымъ, какъ онъ отъ души смѣялся надъ этими религіозными сюжетами отсталаго средневѣковаго міровоззрѣнія. Его Юліанъ Отступникъ, сжигающій кости Іоанна, имѣетъ видъ театральнаго короля. Гротескный могильщикъ походитъ на брегелевскаго шута. Рыцари Іоаннитскаго Ордена, явившіеся на торжество, такъ равнодушно смотрятъ на спасенныя кости своего святаго патрона, точно это кости какого-нибудь животнаго. А амстердамская картина съ изображеніемъ Святаго Семейства! На первомъ планѣ изображены такія нѣжныя женскія головы, какія могъ написать только влюбленный. За ними—тупоумныя дѣти въ халатахъ, и перевали-

вающіеся съ ноги на ногу кривоногіе клиросники, неповоротливо зажигающіе люстру. Глядя на такія картины, припоминаешь тѣ случаи, когда Граббе или Гейне какою-нибудь тривіальностью, аляповатостью разрушали прелесть настроенія. За мечтающимъ Фаустомъ стоитъ издѣвающійся Мефистофель.

Духъ того времени, когда жилъ Гансъ Мемлингъ, былъ совершенно иной. Послѣ оффенбаховскаго настроенія, пародіи и скептицизма, снова проснулось романтическое томленіе. Ѳома Кемпійскій пробудилъ въ Нидерландахъ новыя религіозныя увлеченія.

Молодой веселый малый, такъ разсказываетъ легенда, послѣ беззаботной странствующей жизни, сдѣлался солдатомъ. Подъ предводительствомъ Карла Смѣлаго онъ участвовалъ въ битвѣ при Нанси и былъ тяжело раненъ. Онъ съ трудомъ доплелся до Брюгге, гдѣ упалъ безъ сознанія передъ воротами госпиталя св. Іоанна. Добрые люди подняли его и онъ былъ благополучно вылѣченъ. Изъ благодарности къ своимъ спасителямъ онъ безплатно написалъ для госпиталя нѣсколько картинъ, которыя и по сегодня находятся тамъ. Онъ влюбился въ ту сестру милосердія· которая ухаживала за нимъ. Какъ Тангейзеръ, онъ предпринялъ затѣмъ паломничество въ Римъ, чтобы найти тамъ спасеніе. Онъ умеръ монахомъ въ картезіанскомъ монастырѣ въ Мирафлоресѣ.

Какъ многое другое, наука уничтожила и эту красивую легенду. По болѣе вѣрнымъ даннымъ намъ теперь извѣстно, что Гансъ Мемлингъ родился въ маленькомъ мѣстѣчкѣ Мемлингѣ, близь Майнца. Онъ былъ ученикомъ и помощникомъ Рожэра ванъ деръ Вейдена, впослѣдствіи сталъ богатымъ бюргеромъ, и жилъ въ довольствѣ въ Брюгге. Какъ жаль! Исторія зарываетъ мертвецовъ, легенда даетъ имъ жизнь. Картины Мемлинга болѣе подходятъ къ легендарному Мемлингу, чѣмъ къ богатому домовладѣльцу. Ни одинъ ученый

не могъ бы опредѣлить личность Мемлинга болѣе красиво и точно, чѣмъ это сдѣлала легенда. Его искусство дѣйствительно походитъ на тихую монашескую келью, гдѣ живетъ больной человѣкъ, который когда-то, будучи красивымъ ландскнехтомъ, объѣздилъ весь свѣтъ на бѣломъ конѣ, а теперь, раненый и усталый, въ тихомъ уединенiи доживаетъ послѣднiе дни. „Imaginez un lieu privilégié, une sorte de retraite angéligue, idéalement silencieuse et fermée, où les passious se taisent, où les troubles cessent, où l'on prie, où l'on adore, où tout se transfigure, où naissent des sentiments nouveaux, où poussent comme des lis des ingénuités, des douceurs, une mansuétude surnaturelle, et vous aurez une idée de l'âme unique de Memlinc et du miracle qu' il opère dans ses tableaux." (Вообразите себѣ уединенное мѣсто, родъ ангельской обители, идеально-тихой и отовсюду замкнутой, при входѣ въ которую страсти успокаиваются, тревоги исчезаютъ, гдѣ все располагаетъ къ молитвѣ и къ обожанiю, гдѣ все преображается, гдѣ зарождаются новыя мысли, новыя чувства, полныя лилейной наивности, гдѣ душу заполняетъ сладкое ощущенiе какой-то сверхъестественной блаженной кротости,—и вы получите представленiе о неповторяющейся душѣ Мемлинга, и о чудесахъ, которыя онъ творилъ въ своихъ картинахъ). Этими словами Фромантэнъ, въ Maîtres d'autrefois охарактеризовалъ искусство Мемлинга.

Но не всегда, глядя на его картины, испытываешь то же самое впечатлѣнiе. Когда онъ хотѣлъ быть патетичнымъ и мощнымъ, ему не хватало силъ. Это можно сказать о его „Распятiи" въ Любекѣ и о его „Страшномъ Судѣ". По крайней мѣрѣ ужасы Dies irae онъ тутъ выразилъ не съ мощью своего учителя Рожэра ванъ деръ Вейдена, а съ ребяческой наивностью Лохнера. Архангелъ Михаилъ, такъ робко взвѣшивающiй человѣческiя души, походитъ на переодѣтую дѣвушку. Грѣшники приближаются къ адскому пеклу, съ такою же чисто на чисто вымытой душой, какъ и тѣ

изящныя голенькія дѣвицы, которыя на лѣвой сторонѣ картины, гуськомъ, подымаются къ райскимъ вратамъ. Лишь тогда Мемлингъ великъ, когда онъ изображаетъ юношескую прелесть и нѣжную любовь. Въ этихъ произведеніяхъ онъ именно такой, какимъ его рисуетъ легенда. Въ нихъ онъ тотъ легендарный рыцарскій мечтатель, который, вслѣдствіе того что имъ пренебрегла его земная возлюбленная, избралъ себѣ невѣсту небесную, милостивую Марію, и воспѣлъ ее съ восторгомъ трубадура. Нельзя описать словами дѣвственную свѣжесть и непорочную грацію тѣхъ женщинъ, которыя изображены въ „Обрученіи св. Екатерины". Легенда Урсулы трогательна по своему тихому благочестивому настроенію. У венеціанцевъ—далекія равнины, шумная красота, Венеція въ праздничномъ блескѣ. У Мемлинга—наивная простота, изящность миніатюриста, смиреніе и миръ. Даже дѣвушки подвергающіяся истязаніямъ и мученичеству, у Мемлинга не жалуются и не испытываютъ ужаса смерти. Скрестивъ руки, онѣ умираютъ съ большою покорностью, съ тѣмъ вѣрующимъ равнодушіемъ, для котораго смерть является лишь началомъ небесныхъ радостей.

Различіе между Мемлингомъ и его нидерландскими предшественниками совершенно ясно. Миніатюристъ Янъ ванъ Эйкъ былъ влюбленъ въ сверкающій блескъ окружающаго міра. Патетичный Рожеръ ванъ деръ Вейденъ изображалъ изстрадавшихся матронъ. Въ произведеніяхъ же Мемлинга преобладаетъ нѣжное лирическое чувство. Необыкновенны чарующе-женственны его прелестные ангелы, съ длинными развивающимися локонами, его стройныя дѣвушки и мечтательная задумчивая Марія. Такое же различіе существуетъ между Беллини и Боргоньоне и старыми мастерами какъ Пизанелло и Козимо Тура. Мемлингъ очень близко подходитъ къ своимъ итальянскимъ современникамъ, однако по внѣшнему виду въ немъ тотчасъ же узнаешь нидерландца. Единственный разъ только, Мемлингъ написалъ картину, „Мадон-



Гансъ Мемлингъ. Богородица съ младенцемъ и ангелами.

Уффици. Флоренція.

ну“ въ Вѣнскомъ музеѣ, въ которой проглядываетъ его знаніе орнаментики въ стилѣ Возрожденія. Подъ круглой аркадой играютъ амурчики и поддерживаютъ толстую гирлянду изъ цвѣтовъ, празднично висящую надъ трономъ Маріи. Обыкновенно же въ его картинахъ царитъ готика. Жизнерадостный Янъ ванъ Эйкъ избѣгалъ этого стиля и, еще не зная Ренессанса, возвращался къ сочнымъ широкимъ романскимъ формамъ. Напротивъ Мемлингъ, хотя и зналъ Ренессансъ, однако предпочиталъ ему уходящую къ небу эѳирную готику. Лишь она соотвѣтствовала его стройнымъ неземнымъ фигурамъ. Между женщинами Мемлинга и женщинами итальянцевъ существуетъ то различіе, которое Барресъ обрисовываетъ въ „Les deux femmes du Bourgeois de Bruges“. У итальянцевъ—Марія, тутъ—Марта, тамъ—страстная женщина, тутъ—добродушная золушка. Тамъ—далекія, знойныя лагуны, по зеркальной поверхности которыхъ скользятъ гондолы, при звукѣ мандолинъ, тутъ—узкіе каналы Брюгге, по которымъ плаваютъ бѣлоснѣжные лебеди.

Богатое Брюгге, временъ Яна ванъ Эйка, было уже мертвымъ городомъ, когда въ немъ жилъ Мемлингъ. Большой домъ Медичи рухнулъ. Иностранные купцы болѣе не пріѣзжали сюда. Каналы опустѣли и дворцы были заброшены. Поэзія пустынности, настроеніе заколдованнаго замка, царящія въ Брюгге и Ротенбургѣ, переданы въ картинахъ Мемлинга. Онъ уже глядѣлъ глазами романтика на всѣ эти гордыя городскія ворота, на всѣ эти мощныя церкви, являвшіяся среди бѣдной дѣйствительности величественными остатками великаго прошлаго. На него уже производили тоскливое впечатлѣніе широкія улицы, по которымъ когда-то проходили праздничныя процессіи и которыя теперь имѣли такой безцѣльный, такой пустынный видъ.

Но, глядя на картины Мемлинга, главнымъ образомъ припоминаешь больницу св. Іоанна, ея бѣлыя оштукатуренныя стѣны, бѣлыя простыни и сестеръ милосердія. Боргоньоне, монахъ,

утомленный жизнью, искалъ утѣшенія въ природѣ и ея умиротворяющемъ спокойствіи. При видѣ его картинъ испытываешь такое впечатлѣніе, точно въ прекрасный день ѣдешь изъ Флоренціи въ Чертозу. Беллини живописецъ напрестольныхъ образовъ византійской Венеціи. Когда глядишь на его произведенія, кажется, какъ будто съ залитой солнцемъ піаццы входишь въ исполненный дрожащаго ладона полусумракъ св. Марка. Совсѣмъ другія чувства овладѣваютъ тѣмъ, кто въ тихомъ Брюгге идетъ по узкимъ неровнымъ поросшимъ мхомъ улицамъ, по направленію къ больницѣ св. Іоанна. Черезъ маленькую дверь входишь во дворъ, гдѣ подъ старыми липами, въ созерцательномъ ничегонедѣланіи сидятъ на скамейкахъ бѣдные старики. Бегинки въ красныхъ съ чернымъ платьяхъ и бѣлыхъ чепцахъ ходятъ взадъ и впередъ. Въ этихъ дѣвушкахъ, живущихъ безъ семьи, какъ монахини, есть что-то печальное, покорное, трогательное. Жизнь въ стѣнахъ больницы сдѣлала ихъ такими серьезными и степенными. Въ картинахъ Мемлинга—именно это больничное настроеніе. Онѣ вызываютъ въ насъ тѣ же чувства, какъ видъ прекрасныхъ больныхъ дѣвушекъ. Точно онъ смотрѣлъ на все глазами больнаго, который, сидя въ своей комнатѣ, съ томительной грустью глядитъ черезъ сверкающее окно на веселый міръ.

Почему такъ блѣдны всѣ тѣ люди, съ которыхъ онъ писалъ портреты? Почему они держатъ четки, молитвенникъ, и съ такою благодарностью складываютъ руки? Почему за ними разстилается такой торжественный праздничный міръ, окутанный нѣжнымъ свѣтомъ? Почему онъ такъ зеленъ и свѣжъ, точно въ первые дни мірозданія? Всѣ эти люди точно въ первый разъ послѣ долгой болѣзни вышли изъ спертой атмосферы своей комнаты на свѣтъ Божій. То же чувство счастья и благодарности овладѣваетъ и стариками въ больницѣ св. Іоанна, когда ихъ выпускаютъ грѣться на солнышкѣ. А всѣ эти цвѣты, всѣ эти книги, которыми онъ на-



Герардъ Давидъ. Мадонна со святыми.

Музей въ Руанѣ.

полняетъ свои картины съ изображеніемъ Мадонны! Не обращается-ли онъ съ Маріей, какъ съ больнымъ ребенкомъ, которому нужны для развлеченія книжки съ картинками, сирень и лиліи? Такъ трогательны, точно за ними ухаживалъ больной ребенокъ, эти горшки съ цвѣтами, которые Мемлингъ ставитъ у ногъ Маріи. Эти книжки съ картинками, которыя такъ разсѣянно перелистываютъ блѣдныя дѣвушки, переносятъ насъ въ комнату больнаго. Не закрыты-ли эти окна такъ плотно для того, чтобы черезъ нихъ не прошла ни единая струйка холоднаго воздуха? А очаровательный кусочекъ Божьяго міра, виднѣющійся сквозь маленькія стекла! Развѣ можетъ такъ оцѣнивать природу тотъ, кто ее постоянно имѣетъ? Лишь больному, смотрящему черезъ окно, она представляется такой трогательной и священно-прекрасной. Онъ видитъ какъ ѣдетъ всадникъ на сѣромъ конѣ по пустынной дорогѣ, какъ жнецы работаютъ въ полѣ, какъ возчикъ спрашиваетъ у прохожаго дорогу, какъ лебеди плещутся въ пруду, какъ барашки отдыхаютъ на солнцѣ. Покрытая соломою хижина, одиноко стоящая среди поля, старая мельница, дряхлый деревянный мостъ, перекинутый черезъ искрящійся ручеекъ—все это способно навести его на самыя глубокія размышленія, заполнить его душу самыми сильными ощущеніями. Въ его дѣвушкахъ есть та болѣзненная тонкость и прозрачность, которыя бываютъ у людей долго не покидавшихъ комнаты. Нѣжны и покорны черты лицъ. Безсильны и осторожны ихъ движенія. Съ трогательною кокетливостью, онѣ нарядились въ свои лучшія платья, украсились жемчужными діадемами и кольцами. Когда насъ навѣщаютъ во время болѣзни, такъ отрадно сознавать, что мы не обезображены своимъ недугомъ. Должно быть и предки наши вычитывали то же самое изъ этихъ картинъ и, такимъ образомъ, сложилась легенда о раненомъ больномъ Мемлингѣ, жившемъ въ больницѣ св. Іоанна.

Картины Жерара Давидса, съ изображеніемъ Мадонны,

полны того же тихаго очарованія, того же кроткаго спокойствія. Онъ избѣгалъ всякой рѣзкости и потому является прямымъ продолжателемъ Мемлинга. И онъ любилъ изображать женщинъ съ высокими лбами и застѣнчиво-опущенными рѣсницами, и умѣлъ придавать ихъ взору мечтательное или торжественное выраженіе. Напрестольный образъ, написанный имъ въ 1509 году для церкви кармелитокъ въ Брюгге и теперь находящійся въ Руанѣ, считается его лучшимъ произведеніемъ. Въ своихъ другихъ картинахъ онъ изображалъ Марію въ бесѣдкѣ изъ розъ, и это возвращеніе къ старой кельнской темѣ показываетъ его духовное родство съ Мемлингомъ и Лохнеромъ. Марія и другія святыя полны той чистоты и задумчивой мечтательности, которыя очаровываютъ насъ въ картинахъ Мемлинга. Всѣ эти женщины сидятъ неподвижно, точно скованныя избыткомъ душевныхъ ощущеній. Онѣ познали „самое святое“, но сохраняютъ глубокое молчаніе, изъ боязни нарушить громкими словами торжественную тишину. Ихъ души омрачены меланхоличнымъ предчувствіемъ, онѣ что-то тихо утаиваютъ, и это придаетъ картинамъ Жерара Давидса робкій дѣвическій характеръ какой-то замкнутости. Лишь въ послѣдующихъ его произведеніяхъ (онъ жилъ до 1523 года), согласно новому духу времени, стиль его замѣтно измѣнился.

---

10. Леонардо.

Однако, фактъ тотъ, что Савонарола отнюдь не похоронилъ искусство, напротивъ, именно благодаря тому религіозному подъему, который онъ вызвалъ, возникли самыя нѣжныя, самыя благоухающія произведенія XV вѣка. Правда, онъ изгналъ греческихъ боговъ изъ Италіи. Исчезли также и всѣ тѣ разсказы изъ Ветхаго Завѣта и легенды о святыхъ, которые служили реалистамъ только предлогомъ, для того

чтобы описывать блескъ и роскошь своего времени. Но зато, подъ вліяніемъ болѣе возвышенныхъ душевныхъ порывовъ, въ религіозной живописи появилось совсѣмъ новое настроеніе. Савонарола раскрылъ художникамъ всю область духовной жизни: онъ напомнилъ имъ, что высшая задача христіанскаго живописца—передавать не внѣшній, а внутренній міръ, изображать не тѣлесную красоту, а духовную. Благодаря тому, что онъ возсталъ противъ крайностей свѣтскаго искусства, любовь реалистическихъ художниковъ къ окружающему міру преобразилась въ стильную красоту.

Примитивы видѣли въ портретной живописи главную цѣль своего искусства. И на портретахъ времени Савонаролы люди изображены съ полною правдивостью, но вмѣстѣ съ тѣмъ на ихъ лицахъ лежитъ отпечатокъ высшей духовной жизни. Въ напряженности ихъ впечатлѣній проглядываетъ отрѣшенность отъ земного. Субъективный идеалъ красоты занялъ мѣсто объективнаго списыванія съ природы. Лица меланхоличнѣе даже, чѣмъ у Беллини, сентиментальнѣе, чѣмъ у Перуджино, болѣе по дѣтски добры и милы, чѣмъ у Мемлинга — внѣшняя форма однако совершенно исчезла, уступивъ мѣсто стремленію выражать лишь душевное состояніе. Художники стали изображать самыя неуловимыя, самыя трепетныя чувства. Марія полна самоотверженной грусти, Іоаннъ—пророческаго экстаза, Іеронимъ—мучительнаго раскаянія, Урсула—божественнаго восторга, Францискъ—мечтательнаго рвенія, Екатерина — чистоты и преданности, ангелы—блаженнаго восторга. Реалисты завоевали дѣйствительность—теперь возродилась душа.

Вслѣдствіе этого и по существу своему портретная живопись измѣнилась. Старые мастера, шедшіе по слѣдамъ Пизанелло и Яна ванъ Эйка, правдиво и точно копировали внѣшность человѣка, изображая его именно такимъ, какимъ онъ позировалъ для нихъ, какъ бы пригвожденный къ своему мѣсту. Въ портретахъ Мемлинга, Беллини и Боттичелли,

внѣшнее сходство не является болѣе главною цѣлью портретной живописи. Дуновеніе грусти или задумчивой мечтательности начинаетъ одухотворять прежнія застывшія лица. На душевную жизнь изображаемаго, или судьбу его, указываютъ таинственныя надписи и разные аттрибуты. Человѣческіе документы одновременно являются душевною исповѣдью и картинами настроенія.

Того же самаго душевнаго настроенія, что въ портретахъ, художники конца XV вѣка стремились достичь и въ пейзажѣ. Правда, уже прежніе реалисты изображали въ фонахъ своихъ картинъ пейзажи, но ни въ комъ изъ нихъ еще не просыпалось сознаніе, что посредствомъ пейзажа можно усилить психическое настроеніе самаго происшествія. Эти два элемента еще не сливались. Положеніе во гробъ, въ произведеніяхъ реалистовъ кватроченто, происходитъ среди смѣющихся весеннихъ пейзажей. Послѣдующіе же художники не только открыли душу человѣка, но и душу природы. Смотря по настроенію главнаго происшествія, надъ землей распростерто или радостное спокойствіе или тихая грусть. Человѣкъ и природа соединяются въ одно великое созвучіе.

Благодаря тому, что настроеніе—необходимыми принадлежностями котораго были также цвѣты и музыка—сдѣлалось главнымъ элементомъ живописи, даже взгляды на колоритъ и на краски коренными образомъ измѣнились. Примитивы, увлеченные видимымъ міромъ, старались передавать пестрые густые тона, которые они видѣли въ дѣйствительности. Затѣмъ явился Піеро делла Франческа и указалъ на воздушность. Послѣ него художники стали направлять свои усилія на то, чтобы преодолѣть трудности въ изображеніи воздуха и свѣта. Мастера времени Савонаролы, менѣе занимавшіеся изученіемъ природы, отдались своимъ мечтамъ, и сдѣлали дальнѣйшій шагъ впередъ. Для Беллини и его сотоварищей объективная передача природы не являлась болѣе конечною цѣлью. Посредствомъ красокъ они старались глав-

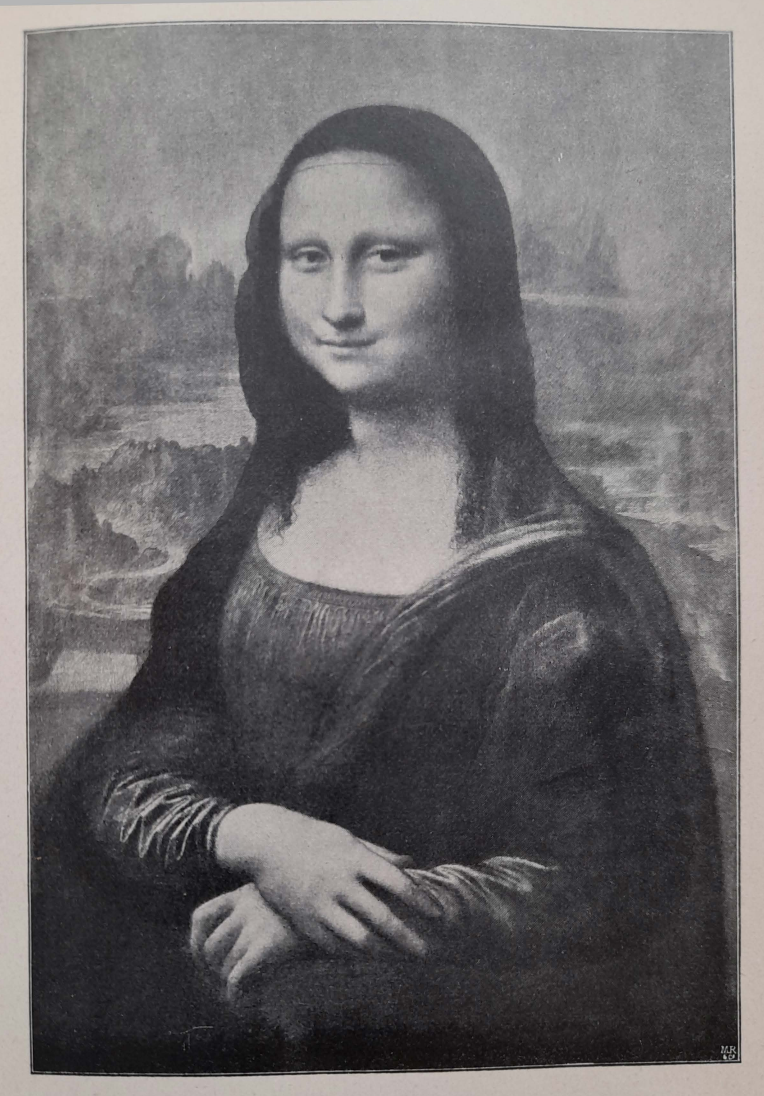
нымъ образомъ выразить душевное настроеніе своихъ картинъ. Они открыли музыкальную прелесть красокъ. Исчезли рѣзкости контуровъ и все у нихъ тонетъ въ мягкихъ сумеркахъ. Въ живописи появилась свѣтотѣнь.

Наряду съ психологическими и колористическими успѣхами, у художниковъ явились также серьезныя чисто-формальныя стремленія. Послѣ того какъ Савонарола запретилъ пользоваться въ картинахъ современнымъ костюмомъ и вмѣсто него снова появилась идеальная одежда, нужно было художественно разработать ее. Драпировки, на которыя уже такъ указывалъ Мантенья, сдѣлались теперь предметомъ серьезнаго художественнаго изученія. Съ другой стороны, религіозная строгость, снова овладѣвшая искусствомъ, не допускала въ картинахъ всѣхъ тѣхъ интимныхъ, анекдотическихъ, часто даже вульгарныхъ эпизодовъ, которыми прежніе художники такъ любили злоупотреблять. У реалистовъ на первомъ планѣ стояло увлеченіе дѣйствительностью, религіозное же содержаніе темы не имѣло для нихъ никакого интереса. Удивительно, до чего они любили заполнять свои картины самыми разнообразными предметами. На одной и той же картинѣ художники соединяли различные по времени моменты, и разсказывали о прошедшемъ, настоящемъ и будущемъ. Вокругъ главнаго происшествія, лишь благодаря увлеченію портретной живописью, размѣщались, въ качествѣ безучастныхъ зрителей, разныя второстепенныя фигуры, ничего не имѣющія общаго съ дѣйствіемъ. Чтобы достигнуть единства впечатлѣнія, мастера времени Савонаролы, устранили всѣ эти лишнія добавленія. Мощная простота замѣнила прежнюю раздробленность. Поэтому даже самая форма напрестольныхъ образовъ измѣнилась. Прежде они состояли изъ главной картины, изъ боковыхъ створокъ, пределлъ и люнетъ, теперь же художники стали умѣщать все на одной картинѣ. Ни одна посторонняя фигура не нарушаетъ въ этихъ образахъ цѣльности впечатлѣнія. Лирика и полная

единства драма заступаютъ мѣсто эпоса. Одинъ главный психическій мотивъ руководитъ всей композиціей, указываетъ каждой фигурѣ предназначенную для нея роль. Вслѣдствіе такихъ измѣненій возникли и новыя композиціонныя задачи. Замкнутому настроенію должна была соотвѣтствовать замкнутая композиція. Прежніе мастера ставили свои фигуры рядомъ, фризообразно, теперь же нужно было концентрировать впечатлѣніе, и посредствомъ композиціи опредѣлять центръ и базисъ картины, выражать драматическое единство происшествія. Такимъ образомъ, главною цѣлью искусства сдѣлалось та concinnitas, которую уже Альберти считалъ идеаломъ красоты: такая гармонія отдѣльныхъ частей между собою, что ничего нельзя ни прибавить, ни отнять, безъ того чтобы не нарушить цѣльности впечатлѣнія. Вмѣсто широкаго повѣствовательнаго характера, отличающаго композиціи прежнихъ мастеровъ, въ картинахъ появилось строгое настроеніе, ритмическая простота и мягкая волнообразная линія.

Если принять все это въ соображеніе, является хоть нѣкоторая возможность объяснить, повидимому совершенно сверхземную, личность Леонардо да Винчи. Леонардо, какъ психологъ, какъ мастеръ свѣтотѣни, какъ основатель ученія о композиціи, вышелъ изъ эпохи Савонаролы. Онъ захватилъ всѣ художественныя задачи, поставленныя временемъ, и блестяще разрѣшилъ ихъ.

Сначала онъ былъ занятъ психологической проблемой. Эта задача, со временъ Савонаролы ставшая настойчивой, была для него предметомъ научныхъ изысканій. Одна изъ главъ въ его книгѣ о живописи, а также и многія особенности, дошедшія до насъ изъ его жизни, показываютъ, съ какимъ интересомъ онъ изучалъ различныя проявленія чувствъ. Онъ приглашалъ къ себѣ мужиковъ, разсказывалъ имъ разныя занимательныя исторіи, приводилъ ихъ въ ужасъ, и при этомъ внимательно наблюдалъ за внезапными



Леонардо да Винчи. Мона Лиза Джоконда.

Луврѣ.

перемѣнами въ выраженіи ихъ лица. Онъ сопровождалъ преступниковъ на мѣсто казни, и изучалъ всѣ фазисы предсмертнаго ужаса. Въ его такъ-называемыхъ карикатурахъ онъ рѣзко подчеркиваетъ созданныя природой характерныя особенности человѣческаго лица, и доводитъ ихъ типичность до крайнихъ предѣловъ органически возможнаго, но при этомъ задаваясь цѣлью не выходить изъ рамокъ правдоподобности. Такимъ же образомъ, головы, встрѣчающіяся на его рисункахъ— психологическіе этюды. Его идеалъ былъ не физическій, не сила, и не пышная красота, а психическій, деликатность, мягкость и мечтательность. Онъ постоянно искалъ новыхъ оттѣнковъ для выраженія—и трепетнаго эротизма, и материнскаго счастья, и дѣтской радости. Юношеская свѣжесть затуманена тихою томностью, почтенность преклоннаго возраста озарена философической покорностью. Комментаріемъ для головъ служатъ руки. Уже учитель Леонардо, Верроккіо, усиливалъ прелесть своихъ юношескихъ фигуръ тѣмъ, что онъ подчеркивалъ изящество тонкихъ пальцевъ. Леонардо, идя еще дальше по тому же пути, пользовался руками, какъ психологическимъ комментаріемъ заставлялъ ихъ принимать драматическое участіе въ дѣйствіи.

Кромѣ психологической задачи, его интересовала также и колористическая. Онъ былъ музыкантомъ. По разсказу Вазари, онъ уже въ юности занимался музыкой и выучился играть на лирѣ. Въ Миланъ онъ, будто бы, былъ призванъ лишь потому, что герцогъ очень любилъ игру на лирѣ. Онъ даже привезъ туда изобрѣтенный имъ самимъ инструментъ, который такъ смягчалъ звукъ, дѣлалъ его такимъ нѣжнымъ и пріятнымъ, что, благодаря этому, Леонардо превзошелъ всѣхъ миланскихъ музыкантовъ. Всѣ живописцы, бывшіе одновременно и музыкантами, Джіорджіоне, Гэнсборо, Коро, любили мягкіе и нѣжные тона въ живописи. Такимъ образомъ это не дѣло случая, что въ Венеціи, полной пѣнья и звона, колоритъ праздновалъ свои первыя побѣды, не дѣло

случая, что музыкантъ Леонардо былъ основателемъ настоящаго „живописнаго“ стиля.

Но онъ не только былъ музыкантомъ, а также и математикомъ. Потому, наряду съ живописными задачами, его столько же интересовали и формальныя. Драпировкамъ онъ посвятилъ особую главу въ своемъ трактатѣ. Съ помощью матерій, пропитанныхъ гипсомъ, онъ развивалъ въ глиняныхъ фигурахъ свои драпировочные мотивы. Что касается композиціи, онъ соединилъ въ одно все то, къ чему стремились его предшественники—Перуджино, Мантенья и Беллини. Даже въ его надгробной надписи говорится о томъ, что гармонія древнихъ была главною цѣлью его творчества. Благодаря своей многосторонности, онъ является центромъ, большимъ лучезарнымъ солнцемъ на рубежѣ двухъ столѣтій. Ему удалось соединить ласкающую прелесть формы съ трепещущимъ настроеніемъ, формальную красоту изваяній въ стилѣ Парѳенона съ глубокой одухотворенностью. Онъ основалъ живописный стиль и вмѣстѣ съ тѣмъ далъ новые законы для линейной композиціи. Словомъ, онъ былъ занятъ столькими задачами, что ихъ хватило бы на цѣлое поколѣніе живописцевъ.

Тѣ немногія картины, которыя онъ писалъ только тогда, когда не былъ занятъ другими болѣе важными вопросами, и которыя онъ каждый разъ бросалъ въ тотъ самый моментъ, когда ему становилось яснымъ разрѣшеніе поставленной задачи—въ сущности служатъ лишь образцами къ совѣтамъ, содержащимся въ его книгѣ о живописи. Онѣ являются случайно отрѣзанными купонами того исполинскаго неизрасходованнаго капитала, который Леонардо носилъ въ себѣ. Уже въ головѣ ангела, котораго онъ написалъ на картинѣ своего учителя, въ „Крещеніи Христовомъ“ Верроккіо, сказались главныя черты его искусства. Въ первый разъ появилась одна изъ тѣхъ головъ, съ мечтательными грустными глазами, мягкими вьющимися волосами

и тихою загадочной улыбкой, съ которыми обыкновенно связываютъ имя Леонардо. Въ женскомъ портретѣ въ Лихтенштейнской галлереѣ онъ захотѣлъ передать демоническую женщину. И дѣйствительно, при взглядѣ на эту блѣдную женщину съ жестокими китайски-съуженными глазами, припоминается какая-то убійца,—лэди Макбетъ. Психологическую характеристику дополняетъ въ этомъ портретѣ пейзажъ. Леонардо не случайно помѣстилъ за этою головою,—имѣющею въ себѣ что-то экзотичное, восточное, —восточно-азіатское растеніе—бамбуковый кустъ.—Психологическія и композиціонныя задачи сливаются въ одно созвучіе въ берлинскомъ „Воскресеніи Господнемъ". Прежніе мастера обыкновенно размѣщали трехъ стражей вокругъ гроба Спасителя. Вмѣсто этого въ данномъ случаѣ передъ саркофагомъ, изъ котораго выходитъ Христосъ, стоятъ, колѣнопреклоненные, двое святыхъ съ юношескими лицами, мечтательно прославляя воскресшаго Сына Божія. Св. Стефанъ, въ видѣ молодого діакона, слегка наклоняется впередъ и съ глубокимъ благоговѣніемъ подымаетъ руки. Св. Лючія скрещиваетъ руки на груди и повидимому совершенно отдается блаженному восторгу. Фигуры распредѣлены въ равнобедренномъ пирамидальномъ треугольникѣ. Нѣсколько причудливый Христосъ является интересной параллелью къ произведеніямъ Филиппино Липпо, которыя служатъ страннымъ связующимъ звеномъ между доминиканскимъ искусствомъ XIV-го вѣка и іезуитскимъ XVII-го.

„Тайная Вечеря" превратилась у него въ великую психологическую драму. Прежніе мастера изображали спокойно сидящихъ за столомъ учениковъ, или же тотъ моментъ, когда Христосъ даетъ имъ причастіе. Никакая общая мысль не соединяетъ между собою этихъ людей. Каждый изъ нихъ занятъ только своими собственными думами. Чтобы внести въ дѣйствіе единство, чтобы достичь впечатлѣнія движенія, Леонардо взялъ слова Іисуса „Истинно, истинно говорю

вамъ, что одинъ изъ васъ предастъ Меня", которыя, какъ электрическій токъ, проходятъ черезъ всю композицію. Въ позахъ и выраженіяхъ учениковъ мы видимъ, какъ каждый изъ нихъ отнесся къ этимъ словамъ. Двѣнадцать головъ и двадцать четыре руки апостоловъ выражаютъ общее волненіе—ихъ боязнь, тихую скорбь, печаль, ужасъ, вспыхнувшій гнѣвъ, внимательное вслушиваніе въ слова Спасителя, вопрошаніе, страхъ, возмущеніе, любопытство и душевную боль. Леонардо не ограничился тутъ только одною мимикою лицъ, руки принимаютъ дѣятельное участіе въ драматической сценѣ и придаютъ ей величайшую живость. И это не потому, что Леонардо былъ южаниномъ, а въ натурѣ южанина—„говорить руками". Въ прежнихъ итальянскихъ картинахъ, до Гирландайо, отсутствуетъ всякая жестикуляція, фигуры полны такого-же спокойствія, какъ и у сѣверныхъ мастеровъ. Если-же у Леонардо руки играютъ такую большую роль въ композиціи, если, какъ говоритъ Гёте, уже по рукамъ можно прочесть тѣ слова, которыя произноситъ каждое изъ дѣйствующихъ лицъ, въ этомъ никакъ нельзя видѣть отличительную черту итальянскаго характера, это нужно приписать лишь тому, что въ каждой эпохѣ, съ большею или меньшею односторонностью, всегда преобладаетъ какая-нибудь одна задача. Въ то время, какъ разъ, мимика и жесты подвергались самому серьезному изученію. Далѣе, по рисункамъ Леонардо можно прослѣдить, какъ композиція постепенно формировалась въ его головѣ, какъ постепенно ему удавалось въ соотвѣтствующемъ порядкѣ располагать каждую отдѣльную фигуру и подчинять ее общему архитектурному строю композиціи. Онъ придумывалъ контрасты и сопоставлялъ ихъ, измѣнялъ ходъ линіи, то замедляя его, то увлекая въ какомъ-то порывѣ. Съ поразительною ритмичностью онъ приводилъ все въ великую гармонію. По той мягкости, съ которою фигуры выдѣляются на своемъ фонѣ, по тому свѣту, который вливается



Леонардо да Винчи. Женскій портретъ.

Галл. Лихтенштейна въ Вѣнѣ.

черезъ окно въ полутемную комнату, можно еще чувствовать, хотя нельзя уже видѣть, что въ живописномъ отношенiи эта, теперь полуосыпавшаяся, картина была когда-то цѣлымъ откровенiемъ.

Луврская „Мадонна въ гротѣ" и понынѣ даетъ еще понятiе о колоритѣ Леонардо. Тутъ всѣ задачи мастера соединились въ одинъ полный аккордъ. Дивныя обаятельныя головы полны блаженнаго восторга. Мадонна мечтательно склонилась надъ младенцомъ Христомъ, ангелъ-хранитель совсѣмъ ушелъ въ себя и точно прислушивается къ нѣжнымъ далекимъ звукамъ скрипки. Здѣсь можно прослѣдить, съ какой строгой симметрiей Леонардо построилъ сначала всю композицiю въ видѣ равнобедреннаго треугольника, и какъ затѣмъ онъ разбилъ эту пирамиду линiй при помощи свѣтоваго эффекта. Свѣтъ, проникающiй сверху, слѣва, нѣжнымъ аккордомъ вливается въ волшебные сумерки грота. Нѣкоторыя формы кажутся свѣтящимися и рельефными, другiя-же тонутъ въ живописномъ полумракѣ. Нѣтъ никакихъ рѣзкостей. Благоуханно-мягко сливается одна подробность съ другой.

Изъ болѣе позднихъ флорентiйскихъ картинъ Леонардо, въ „Святой Аннѣ" особенно ярко проглядываютъ его композицiонные принципы. Для того чтобы всѣ фигуры умѣстились въ пирамидальномъ треугольникѣ, онъ посадилъ Марiю на колѣна Анны и наклонилъ ее къ младенцу Христу, который является основанiемъ пирамиды. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ былъ занятъ здѣсь и новою свѣтовою задачей. Въ „Мадоннѣ въ гротѣ" онъ прибѣгъ къ мрачному доломитному пейзажу. Блѣдныя лица и руки мягкимъ блескомъ рисуются на фонѣ нѣжнаго сумрака. Въ „Святой Аннѣ" головы воздушно и мягко выдѣляются въ трепещущей свѣтлой атмосферѣ.—Въ „Битвѣ подъ Ангiарой" должно быть чувствовался запахъ пороха,—дымомъ и пылью былъ пропитанъ ея воздухъ. По копiи съ этой картины можно судить лишь

о психологическихъ и композиціонныхъ задачахъ Леонардо въ данномъ случаѣ. Художникъ, уразумѣвшій ту высшую красоту, которая со временъ Фидія когда-либо открывалась глазамъ художника, здѣсь изобразилъ неистовое бѣснованіе и отчаянную ярость. Раздается хриплый ревъ, люди колотятъ другъ друга, мечутся во всѣ стороны, лошади вздымаются на дыбы, ржутъ, кусаютъ другъ друга,—это какой-то клубокъ, который нельзя распутать. Но какъ ни бурны здѣсь страсти, Леонардо, строго придерживаясь своихъ композиціонныхъ правилъ, твердо управляетъ массовымъ движеніемъ. Скрещенныя переднія ноги вздымающихся на дыбы лошадей образуютъ верхушку треугольника, согласно которому распредѣляются всѣ остальныя фигуры. — „Поклоненіе волхвовъ" почти еще сложнѣе по распредѣленію фигуръ, оно почти гротескно по впечатлѣнію. Изображая эту сцену, прежніе мастера сажали Марію съ одной стороны картины, волхвы-же подвигались по направленію къ ней съ другой. У Леонардо все приведено въ движеніе. Люди съ любопытствомъ толкаются, смотрятъ, спрашиваютъ, удивляются, поклоняются, указываютъ другимъ на случившееся. Всюду виднѣются поднятыя вверхъ руки и вытянутыя шеи. Вмѣсто рельефнаго профильнаго поворота головъ, къ которому обыкновенно прибѣгали прежніе художники, Леонардо обернулъ фигуры лицомъ къ зрителю. Марія образуетъ верхушку пирамиды, нижнюю часть которой составляютъ колѣнопреклоненные волхвы. Вокругъ—всевозможные гармонично сопоставленные контрасты. Отъ Маріи идетъ волна движеній и къ ней-же возвращается.

Мона Лиза, портретъ которой онъ писалъ въ то-же самое время, въ сущности некрасива, какъ дама въ Вѣнской галлереѣ. Отсутствіе бровей дѣлаетъ ея лицо какимъ-то страшнымъ. Становится жутко отъ діаболичнаго блеска ея бездонныхъ непостижимо-загадочныхъ глазъ. То кажется, что они полны сладострастной истомы, то въ нихъ чув-

ствуется какая-то иронія, то они пугаютъ насъ своимъ кошачьимъ лукавствомъ, то они насъ манятъ, то холодно и мертво глядятъ въ безконечность. Эти глаза бездушны, какъ море, которое вчера еще поглощало людей, а сегодня растилается въ соблазнительной красотѣ и точно смѣется надо всѣми своими злодѣяніями. Въ вѣнскомъ портретѣ онъ изобразилъ развратную прелесть убійцы, въ Мону Лизу онъ вложилъ загадочность сфинкса, кроющуюся въ женщинѣ. Вазари разсказываетъ, что Леонардо, въ то время когда онъ писалъ этотъ портретъ, приглашалъ пѣсенниковъ и музыкантовъ, чтобы молодая женщина все время развлекалась ихъ игрою, пѣніемъ, и потому не имѣла-бы „того неподвижнаго вида, который обыкновенно бываетъ у людей, позирующихъ для портретовъ". Понятно, что для художниковъ Мона Лиза Леонардо имѣла значеніе евангелія. Дѣвушки на портретахъ Боттичелли тоже тихо и нѣжно мечтаютъ, но въ нихъ есть какая-то металлическая неподвижность. Портреты Сандро скорѣе имѣютъ видъ драгоцѣнныхъ художественно-ремесленныхъ рѣдкостей, чѣмъ живыхъ людей. Однимъ взмахômъ Леонардо достигъ въ Монѣ Лизѣ теплоты и жизни, и передалъ прелесть мимолетнаго выраженія. Живописцы восторгались тѣмъ, что фигура Моны Лизы такъ благоуханно-мягко выдѣлялась на своемъ фонѣ, что все лицо ея трепетало, что ея глаза сверкали, что ея ротъ улыбался, что ея грудь дышала. Блѣдныя нервныя руки служатъ дополненіемъ къ головѣ, и въ то же время Леонардо воспользовался ими для своихъ композиціонныхъ цѣлей. Тѣмъ, что Мона Лиза изображена только до пояса, достигнута форма треугольника, верхушку котораго составляетъ голова, а нижніе углы—локти. Пейзажъ въ фонѣ дополняетъ сказочное настроеніе портрета. Въ началѣ, на итальянскихъ портретахъ, фономъ для головъ служила медальная плоскость. Піеро делла Франческа и Піеро ди Козимо изображали въ глубинѣ своихъ пор-

третовъ реальные пейзажи. Въ творчествѣ Леонардо пейзажъ пріобрѣлъ значеніе какого-то психическаго комментарія. Этотъ фантастическій сине-черный міръ, грозовымъ зноемъ и темнотою окружающій блѣдную женщину, такъже таинственен и сказочно непостижимъ, какъ и существо, которое въ немъ находится. Хотѣлось-бы сказать, что Леонардо написалъ въ этой картинѣ самого себя, что онъ выразилъ въ ней свою загадочную неисчерпаемую натуру Фауста. Какъ сфинксъ, Мона Лиза хранитъ глубокое непроницаемое молчаніе. То-же самое, нѣчто демоническое, сфинксообразное, неприступное для человѣка кроется въ Леонардо, который явился на свѣтъ незаконнорожденнымъ, и бездѣтно, одиноко, точно какой-то чудесный волшебникъ, прошелъ свой жизненный путь. Будучи великимъ изслѣдователемъ и еще болѣе великимъ искусителемъ, онъ влилъ въ тѣло итальянскаго искусства упоительный ядъ сладострастія. И даже по истеченіи столѣтій онъ еще каждому, приближающемуся къ нему съ критическимъ зондомъ, бросаетъ въ лицо уничтожающее слово Земного Духа: „Тѣмъ духамъ близокъ ты, которыхъ постигаешь—не мнѣ“.



Леонардо да Винчи. Мадонна среди скалъ.

Луврь.

II.

Германская живопись временъ Реформацiи.

---

11. Сближенiе съ Италiей.

Въ томъ же году, когда въ замкѣ Амбуазъ сомкнулъ свои глаза Леонардо да Винчи, въ Нюренбергѣ умеръ Михель Вольгемутъ. Съ этими именами связаны два мiра—Ренессансъ и Среднiе Вѣка, свободное искусство и цеховое ремесло.

Часто сожалѣли о томъ, что, начиная съ XVI столѣтiя, нѣмецкiе художники стали ѣздить на Югъ и, увлекаясь Италiей,—какъ и средневѣковые германскiе императоры,—забывали свою родину. Однако, благодаря Италiи, они хотя на время забывали спертый воздухъ Сѣвера и его мелочное раздѣленiе на касты. Изъ закоснѣлой мѣщанской тѣсноты они переносились въ страну свободы, въ какой-то счастливый волшебный мiръ. Изъ „холоповъ“ они дѣлались „господами“. „Тутъ искусство замерзаетъ“, писалъ Эразмъ въ напутственномъ письмѣ, данномъ имъ Гольбейну. А Дюрера, съ тѣхъ поръ какъ онъ побывалъ въ Венецiи, все время тянуло „къ южному солнцу“. Сказка его жизни окончилась, и онъ снова попалъ въ клѣтку филистерства.

Трогательны жизнеописанія нѣмецкихъ художниковъ въ XV вѣкѣ. Итальянскіе художники вращались въ высшихъ сферахъ жизни, какъ „пѣвецъ, что всегда съ королемъ". Нѣмецкій же художникъ—бѣднякъ, онъ принадлежалъ къ такому же ремесленному цеху, какъ сѣдельщики, стекольщики или переплетчики. Въ началѣ своей художественной карьеры, онъ обыкновенно долгое время бывалъ „слугою" у мастера. Затѣмъ онъ женился на дочери или вдовѣ какого-нибудь художника и такимъ образомъ попадалъ въ составъ цеха. Въ Германіи не было блестящихъ дворовъ и не было аристократическихъ меценатовъ. „Попеченіе объ искусствѣ" находилось въ рукахъ почтенныхъ бюргеровъ, которые тѣмъ, что дарили въ церковь напрестольные образа, надѣялись купить себѣ мѣстечко въ раю. Эти образа, вмѣстѣ съ окружающею ихъ рѣзьбою, кое-какъ изготовлялись подмастерьями. Существовалъ обычай, что если заказчикъ оставался доволенъ исполненіемъ, онъ великодушно давалъ на чаекъ женѣ мастера.

Едва ли можно говорить о какомъ-нибудь стилѣ въ германскомъ искусствѣ XV столѣтія. Вся задача живописца заключалась лишь въ томъ, чтобы, по возможности, ясно изложить тему, дать строгій урокъ Закона Божія. И это дѣлалось съ доморощенной грубостью. Предположеніе, что нѣмецкіе художники черпали познанія у Рожэра ванъ-деръ-Вейдена, неправдоподобнѣ. Каковы были требованія, таковъ былъ и стиль. Художники должны были быть простонародными, рѣзко-опредѣлительными и общепонятными. Поэтому они по возможности густо накладывали краски, вопили, вмѣсто того чтобы говорить, постоянно впадали въ карикатуру, дѣлали все для того, чтобы быть понятными даже глупцу. Лица кривляются, по щекамъ текутъ крупныя слезы и капли крови, руки назойливо простираются къ небу. Люди колотятъ, топчутъ другъ друга, толкаются и плюются. Среди живодерскихъ сценъ мученичествъ встрѣчаются разные смѣ-

хотворные эпизоды, подобные тѣмъ фарсамъ, которые вставлялись въ религіозныя мистеріи. Вѣдь нужно же было дать пищу и любителямъ посмѣяться. Въ тѣхъ случаяхъ, когда уже совсѣмъ нельзя было распускать себя, художники старались быть чинными и благопристойными. Нѣтъ и помину въ ихъ произведеніяхъ о какихъ-нибудь мечтаніяхъ или воздушной граціи. Все опредѣленно и добропорядочно, все полно доморощенной благодушной морали.

Уже то характерно, что Мартинъ Шонгауеръ, великій кольмарскій мастеръ, болѣе извѣстенъ своими гравюрами на мѣди, чѣмъ картинами. Какъ живописецъ, онъ не могъ высказываться, а потому и прибѣгалъ къ графическому искусству. Его „Кольмарская Мадонна“—грубая и строгая, коренастая и тяжеловѣсная женщина. Просты и искренни его маленькія изображенія Маріи въ Мюнхенѣ и Вѣнѣ. Но лучшее, что онъ вообще создалъ, это его рисунки.

Такое же значеніе для нюренбергцовъ имѣли граверы по дереву. Въ качествѣ иллюстраторовъ, они работали для книжныхъ издателей и передъ ними раскрывалась болѣе широкая творческая область, въ которой они чувствовали себя свободнѣе. Въ своихъ напрестольныхъ образахъ они являются такими же солидными и честными бюргерами, какъ и заказчики ихъ. До 1472 года наибольшею извѣстностью пользовался Гансъ Плейденвурфъ. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ намъ извѣстно, что онъ творецъ „Распятія“ и „Бракосочетанія св. Екатерины“ въ Мюнхенѣ, „Распятія“ въ Германскомъ музеѣ въ Нюренбергѣ, „Снятія со креста“ въ Парижѣ и „Напрестольнаго образа“ въ Бреславлѣ. Его преемникомъ былъ его сынъ Вильгельмъ, главнымъ произведеніемъ котораго считается „Перингсдёрфскій алтарь“, сдѣланный имъ въ 1488 году. Михель Вольгемутъ женился на вдовѣ Плейденвурфа и благодаря этому сдѣлался владѣльцемъ его мастерской. Въ его лицѣ нѣмцы XV вѣка имѣли достойнаго для нихъ живописца. Количество его работъ чудовищно.

Ихъ можно встрѣтить всюду—въ Мюнхенѣ, Нюренбергѣ, Швабахѣ, Гейльброннѣ, Цвиккау и во многихъ другихъ мѣродахъ. Кто видѣлъ его портретъ—жесткую голову, съ ястребинымъ носомъ и холоднымъ стальнымъ взоромъ,—писанный его ученикомъ Дюреромъ, тотъ, не видавъ его произведенiй, уже можетъ судить объ ихъ характерѣ. Будучи болѣе фабрикантомъ, чѣмъ художникомъ, онъ со здоровымъ натурализмомъ, прямо и грубо относился къ природѣ, и любилъ сопоставлять рѣзкiе тона — зеленый съ краснымъ или красный съ желтымъ. Такимъ отношенiемъ къ дѣлу онъ вполнѣ удовлетворялъ всѣмъ требованiямъ своихъ согражданъ.

Далѣе, разсадниками германскаго искусства были—Нёрдлингенъ, Ульмъ, Меммингенъ и Аугсбургъ. Въ Нёрдлингенѣ работалъ Фридрихъ Герлинъ изъ Ротенбурга; онъ получилъ нѣкоторое образованiе въ мастерской Рожэра ванъ-деръ-Вейдена и возбуждалъ восторгъ въ современникахъ, благодаря своему техническому совершенству. Ульмскiй художникъ Бартоломеусъ Цейтбломъ является чѣмъ-то вродѣ швабскаго пастора. Онъ говоритъ пространно и обдуманно, взвѣшивая каждое слово. Въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ хочетъ выражать страстные порывы, онъ становится елейнымъ. Его лирика—въ сущности сухая доморощенная разсудочность. У Бернгарда Стригеля изъ Меммингена это тяжеловѣсное спокойствiе перешло въ какую-то гротескную одичалость. Жесты—утрированы, одежды—вздуты. Въ его напрестольныхъ образахъ мы встрѣчаемъ тѣ же затѣйливыя сплетенiя и ухищренiя, какъ въ созиданiяхъ умирающей готики.

Среди этихъ ремесленныхъ мастеровъ въ живописи, Гансъ Гольбейнъ Старшiй является единственнымъ настоящимъ художникомъ, подвижнымъ и многостороннимъ, съ душой и съ нервами. Въ немъ жила душа художника, и вѣроятно вслѣдствiе этого онъ чуть не умеръ съ голоду на



Гансъ Гольбейнъ старшій. св. Елизавета и Варвара.

Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

своей родинѣ. Въ его юношескихъ произведеніяхъ, въ маленькихъ Мадоннахъ въ Германскомъ музеѣ, встрѣчаешь старый идеализмъ временъ Лохнера. Они отличаются своей мечтательностью, мягкостью и любовностью. Затѣмъ онъ сдѣлался самымъ ярымъ послѣдователемъ и вождемъ новаго натуралистическаго движенія. Въ обезьяньемъ уродствѣ и отвратительномъ безобразіи онъ видѣлъ главную цѣль своего искусства. Особенно характернымъ примѣромъ для этого фазиса его творчества являются напрестольные образа въ Кайсгеймѣ и въ Донауэшингерѣ, со сценами Страстей Господнихъ. Моделями для этихъ картинъ ему служилъ самый невозможный мошенническій уличный сбродъ. Его „галлерею красотъ" этого періода составляютъ арестанты, шуты и сумасшедшіе. Но наконецъ въ немъ возникло проясненіе. Въ его аугсбургской картинѣ, изображающей „Базилику св. Павла", буря и натискъ улеглись. Тотъ же самый человѣкъ, который прежде считалъ лишь отвратительное — прекраснымъ, лишь безумное—правдивымъ, сдѣлался серьезнымъ и степеннымъ, изображающимъ спокойно и обстоятельно обыденную жизнь. Всѣ фигуры являются простыми портретами. Особенною извѣстностью пользуется та группа, на которой онъ написалъ самого себя и своихъ сыновей, Амвросія и Ганса. Чѣмъ старше онъ становился, тѣмъ все болѣе и болѣе очищался его вкусъ. Простая красота торжествующе вступаетъ въ его искусство. Его творчество закончилось совсѣмъ классическимъ произведеніемъ, „Алтаремъ св. Себастіана" въ Мюнхенѣ. Ренессансный орнаментъ и мягкіе золотистые свѣтящіеся тона этого произведенія говорятъ о томъ, что Италія съиграла немаловажную роль въ послѣднемъ переворотѣ, происшедшемъ въ стилѣ старшаго Гольбейна.

Лишь благодаря тому, что сѣверные художники познакомились съ Италіей, имъ стала ясна цѣль ихъ творчества. Сблизившись съ Югомъ, они поняли, что искусство означало нѣчто высшее, и что задача его не заключалась лишь въ

мѣткомъ списываніи съ природы. Въ XV столѣтіи нидерландцы и даже нѣмцы обогащали Италію своими произведеніями, теперь же послѣдняя, съ большими процентами, выплатила имъ то, что получила когда-то отъ Іоганна да Алеманніа, Рожэра ванъ-деръ-Вейдена и Гуго ванъ-деръ-Гуса. Молодые германскіе художники предпринимали теперь паломничества на Югъ для того, чтобы развить свой вкусъ и сдѣлать его болѣе утонченнымъ. Тамъ они пріобрѣтали тѣ теоретическія познанія, которыхъ не имѣли старые нѣмецкіе мастера. Тамъ они получали сознательное понятіе о своемъ призваніи.

Однако они не отрѣшались отъ характерныхъ особенностей, составлявшихъ прелесть сѣвернаго искусства еще во времена Яна ванъ-Эйка. Мастера XV вѣка, Шонгауеръ и неизвѣстный мастеръ, подписывавшійся иниціалами Е. С., творчество которыхъ отличается графическимъ характеромъ, впервые начали изображать въ своихъ гравюрахъ сцены изъ обыденной жизни. Теперь эти же самые сюжеты проникли въ картины. Янъ ванъ-Эйкъ выписывалъ каждый цвѣточекъ, каждый лепестокъ. Гусъ и Мемлингъ лишь въ фонахъ своихъ картинъ изображали пейзажи. Теперь же пейзажъ сталъ отдѣляться какъ самостоятельная художественная отрасль. Къ тому же въ искусствѣ явилась еще третья новая область. Пока царилъ духъ реализма, художники писали лишь то, что видѣлъ ихъ глазъ. Все, что выходило изъ рамокъ дѣйствительности, казалось невѣроятнымъ. Но когда, послѣ церковной реакціи, вслѣдъ за реалистическимъ направленіемъ явилось метафизическое, въ искусствѣ тотчасъ же появился фантастическій элементъ. Въ Италіи Піеро ди Козимо выдумывалъ свои сказочныя существа, и въ плевкахъ больныхъ видѣлъ разныя необычайные образы. Леонардо писалъ о томъ, что въ облакахъ и вывѣтрившихся стѣнахъ можно узрѣть поразительнѣйшія существа. Однако, такъ какъ сѣверный характеръ еще болѣе склоненъ къ фан-

тастическому, чѣмъ южный, германскіе художники пошли еще далѣе въ этомъ направленіи. Карандашъ, перо и рѣзецъ послушнѣе, чѣмъ кисти, поддаются всѣмъ фантазіямъ художника, потому они въ то время и получили огромное значеніе. Уже Шонгауеръ, въ гравюрѣ, изображающей „Искушеніе святого Антонія", впервые, робко и нерѣшительно, вступилъ въ сферу сверхчувственнаго, послѣдующіе же мастера овладѣли этою областью вполнѣ.

Съ другой стороны, наряду съ интимными и фантастическими элементами, у художниковъ проснулись и формальныя стремленія. На Сѣверѣ началась наконецъ та художественно-научная работа, которая была совершена въ Италіи въ предшествующій промежутокъ времени, равняющійся человѣческому возрасту. Всякіе мелкіе эпизоды были исключены изъ „великой живописи", и все вниманіе художниковъ, какъ и у итальянцевъ, сосредоточилось на разработкѣ человѣческой фигуры въ натуральную величину. Художники достигли той стильной простоты, которая была еще неизвѣстна въ XV столѣтіи. Изученіе нагого тѣла, никого до сихъ поръ не интересовавшее, было возведено въ художественную проблему. Вмѣсто жесткой пестроты, въ картинахъ этого періода царитъ гармоничная градація тоновъ. Вмѣсто несуразнаго нагроможденія, явилось твердое композиціонное построеніе. Модный костюмъ былъ замѣненъ простымъ идеальнымъ одѣяніемъ. Нѣмецкіе художники конца XV вѣка не отдавались болѣе случайностямъ, а создали твердыя, теоретически обоснованныя, нормы.

---

12. Нидерландцы.

Квентинъ Массисъ, „антверпенскій кузнецъ", провелъ реформу въ нидерландскомъ искусствѣ. Онъ только потому

сдѣлался живописцемъ, разсказываетъ о немъ легенда, что его возлюбленная не хотѣла выходить замужъ за кузнеца.

Хотя эта легенда весьма неправдоподобна, однако она, какъ и всякая другая, не лишена извѣстной логики. Люди Сѣвера, привыкшіе къ острой живописи старыхъ мастеровъ и вдругъ увидавшіе мощно и широко написанныя картины Квентина Массиса, должны были найти какое-нибудь объясненіе этому крутому перевороту въ искусствѣ. Поэтому-то и сложилась легенда о томъ, что создатель этихъ произведеній по происхожденію былъ кузнецомъ, человѣкомъ съ сильными кулаками и мощными мускулами, внесшимъ въ свое искусство кое-что изъ прежняго своего мастерства.

Стоя въ антверпенскомъ музеѣ передъ его „Положеніемъ во гробъ“, вполнѣ понимаешь, что эта картина должна была служить началомъ новой эры въ нидерландскомъ искусствѣ. Все въ ней ново—ея размѣръ, композиція, краски. Прежніе мастера писали непреломленными красками и густо накладывали синіе, красные и зеленые тона. Квентинъ Массисъ совершенно изгналъ эту пеструю роскошь изъ своихъ картинъ и искалъ нѣжныхъ градацій. Онъ изображалъ фигуры почти въ натуральную величину. Миніатюрныя же изображенія, столь любимыя прежними мастерами, у него никогда не встрѣчаются. Нѣтъ также въ его картинахъ никакихъ постороннихъ эпизодовъ, которые могли бы отвлечь вниманіе зрителя отъ главнаго происшествія. Квентинъ Массисъ былъ заинтересованъ тою же проблемою, какъ и Леонардо въ своей „Тайной вечерѣ“,—объединять дѣйствіе одной общей рамой. Наряду съ этими психологическими замыслами онъ одновременно стремился преодолѣть многія чисто формальныя трудности. Какъ ни разнообразны движенія его фигуръ, всѣ онѣ тѣмъ не менѣе находятся въ строгомъ подчиненіи композиціонному построенію.

И другія его произведенія, какъ напр. „Святое Семейство“



Квентинъ Массейсъ. Банкиръ и его жена.

Лувръ.

въ Брюсселѣ, „Мадонна“ въ Берлинѣ и „Піета“ въ Мюнхенѣ, благодаря своимъ большимъ размѣрамъ, болѣе закругленнымъ движеніямъ и болѣе широкому рисунку, выходятъ изъ предѣловъ стараго искусства. Они какъ бы являются связующимъ звеномъ между Яномъ ванъ-Эйкомъ и Рубенсомъ. Въ особенности часто у Квентина Массиса встрѣчаются поясныя фигуры, являющіяся логическимъ слѣдствіемъ всего его направленія. Человѣческія фигуры онъ всегда любилъ изображать въ натуральную величину. Для такихъ фигуръ требовались гигантскія полотна, и потому, во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда онъ долженъ былъ писать картины не очень большихъ размѣровъ, онъ не уменьшалъ свои фигуры, а изображалъ ихъ только по поясъ.

Его бытовыя картины отличаются такимъ же характеромъ. Квентинъ Массисъ достигъ вполнѣ того, чего добивался Петрусъ Кристусъ въ своемъ „Св. Элигіи“. Въ 1518 году онъ написалъ „Золотыхъ дѣлъ мастера и его жену“. Въ сущности, въ этой картинѣ ничего новаго нѣтъ, отсутствуетъ только сіяніе, которое у Кристуса окружаетъ голову св. Элигія. Казалось бы, въ этомъ новшествѣ нѣтъ особенной заслуги, однако именно оно и означаетъ рѣшительный шагъ въ нидерландскомъ искусствѣ. Лишь съ тѣхъ поръ бытовая картина была признана самостоятельною отраслью живописи. Понятно, самъ Квентинъ, а также и его послѣдователи, Янъ Массисъ и Маринусъ фонъ-Роймерсвале, еще не рѣшались совершенно отказаться отъ церковныхъ аттрибутовъ. Послѣ того что живопись въ продолженіи цѣлаго тысячелѣтія была строго религіозною, переворотъ въ ея репертуарѣ не могъ произойти сразу. Хотя бы только для виду, художники принуждены были сохранить нѣкоторую связь съ Библіей. Такъ напр. жена золотыхъ дѣлъ мастера на картинѣ Квентина держитъ въ рукахъ изящный, украшенный миніатюрами, молитвенникъ, взоръ ея однако устремленъ на золото. Послѣдующіе мастера уже замѣнили молитвенникъ счетоводной

книгой. Брачная чета золотыхъ дѣлъ мастера и его жены породила банкировъ, купцовъ, скупердяевъ и ростовщиковъ. Но даже въ этихъ сюжетахъ все еще кроется нѣкоторое библейское содержаніе. По крайней мѣрѣ, на вѣнской картинѣ даже приписаны слова изъ притчи о господинѣ и его невѣрномъ управителѣ. Къ тому же эти картины рѣдко являются самостоятельными, а служатъ обыкновенно параллелью къ изображеніямъ св. Іеронима. Добродѣтели послѣдняго являются какъ бы нравственнымъ противовѣсомъ суетности и бренности всего мірскаго. Банкиры Массиса и Роймерсвале окружены золотомъ и земной роскошью, въ изображеніяхъ же св. Іеронима все время твердится о недолговѣчности и ничтожествѣ всѣхъ этихъ богатствъ. Лишь мало по малу Іеронимъ сталъ терять свое значеніе, а вмѣстѣ съ нимъ начала исчезать и основная библейская мысль. Ростовщики и адвокаты, заваленные бумагами и актами, сидятъ въ своихъ кабинетахъ и принимаютъ деньги и различныя вещи отъ своихъ кліентовъ. Вмѣсто первоначальныхъ аллегорій явились большія жанровыя картины. Выраженіе головъ также измѣнилось. Прежде лица искажались и гримасничали. Художники, изображавшіе только патетическія сцены Страстей Христовыхъ, невольно переносили этотъ паѳосъ и въ обыденные сюжеты. Теперь же, вмѣсто насильственнаго гримасничанья, у дѣйствующихъ лицъ явился спокойный дѣловой видъ.

„Шахматная партія" Лукаса ванъ-Лейдена, является среди старыхъ жанровыхъ картинъ характернымъ примѣромъ стремленья къ патетичности. Игроки, сидящіе вокругъ стола, скорѣе имѣютъ видъ людей, собравшихся у креста Господня. Бросаются въ глаза и жестикулирующія руки, они указываютъ даже на какую-то отдаленную связь съ Леонардо. Въ данной картинѣ Лукасъ былъ занятъ тою же проблемою, какъ Дюреръ въ „Христѣ среди книжниковъ" и Тиціанъ въ „Динаріи". Впрочемъ, трудно опредѣлить задачи

этого умнаго, рано умершаго, художника. Во всякомъ случаѣ кажется, что поѣздка въ Италію была рѣшающимъ событіемъ въ его жизни. Онъ мало написалъ картинъ, но зато его многочисленныя гравюры имѣли большое значеніе для современниковъ. На нихъ уже встрѣчаются тѣ глубокомысленныя лица, которыя составляютъ главную прелесть мастера „Алтаря св. Северина“. Своими же бытовыми картинами—зубными врачами, хирургами, бродягами—онъ подготовилъ почву послѣдующимъ жанровымъ художникамъ, Остаде и Броуверу.

Другой голландецъ, Іеронимъ Бошъ, пріобрѣлъ себѣ извѣстность въ качествѣ фантаста. Въ его искусствѣ можно встрѣтить тѣ же гримасирующіе образы, какъ и въ средневѣковомъ каменномъ орнаментѣ готическихъ соборовъ или въ рѣзьбѣ клиросныхъ сѣдалищъ. Онъ, какъ и Теньеръ, очень любилъ снабжать рыбъ крыльями летучихъ мышей или создавать чудовищныя сочетанія изъ живыхъ существъ и всевозможныхъ сосудовъ. Въ немъ нечего искать демонизма въ духѣ нашего времени. Картины его совсѣмъ не производятъ фантастическаго впечатлѣнія, онѣ скорѣе являются какими-то шутками или, еще вѣрнѣе, дидактическими наставленіями. Характерна уже ихъ форма, въ видѣ алтаря со створками. „Семь смертныхъ грѣховъ“, „Корабль шутовъ“, „Радости жизни“ и „Искушеніе святаго Антонія“ составляютъ суть его вѣчно одной и той же проповѣди, начинающейся съ грѣхопаденія и кончающейся адомъ. Въ ту же самую эпоху, когда Лютеръ бросилъ чернильницу въ дьявола, Бошъ въ искусствѣ явился послѣднимъ представителемъ средневѣковой чертовщины. Въ то время, когда сладострастіе и разнузданная чувственность явились на смѣну прежнему аскетизму, Бошъ, какъ впослѣдствіи Хогартъ, вооружился бичемъ морали и въ своихъ картинахъ повторялъ капуцинскія проповѣди, которыя произносили передъ сво-

ими слушателями Себастіанъ Брантъ, Гейлеръ фонъ-Кайзерспергъ и Томасъ Мурнеръ.

Кромѣ того, онъ, какъ и Квентинъ Массисъ, очень любилъ библейскіе сюжеты, съ поясными фигурами. Въ такихъ картинахъ онъ является острымъ и злымъ физіономистомъ. По его гравюрамъ на мѣди—„Обжорство“, „Скупость“ и „Пьянство“—можно прослѣдить, какъ въ искусство, подъ покровомъ аллегоріи, все болѣе и болѣе стала прокрадываться бытовая картина. Излюбленными темами художниковъ сдѣлались разные „танцы калѣкъ“, „хирургическія операціи“ и „шарлатаны“.

Главными представителями первоначальной нидерландской пейзажной живописи являются Гендрикъ Блесъ и Іоахимъ Патиниръ. Оба эти художника выросли на берегахъ Мааса. Лѣсистыя горы, зеленые луга и волнообразныя долины этой мѣстности благотворно повліяли на творческія способности Блеса и Патинира. Правда, они сами еще не смѣли сдѣлать рѣшительнаго шага впередъ и отдаться исключительно пейзажной живописи. Какъ въ раннихъ бытовыхъ картинахъ, такъ и въ пейзажѣ, художники принуждены были, хотя бы только для вида, сохранять нѣкоторую связь съ Библіей и этимъ извинять свои новшества. Однако, глядя на ихъ картины, отлично чувствуешь, что хотя передъ нами библейскія темы, мысли этихъ художниковъ были заняты совсѣмъ инымъ. Даже въ выборѣ сюжетовъ ими руководила только точка зрѣнія пейзажистовъ. „Святой Губертъ, падающій на колѣни передъ чудеснымъ оленемъ“, „Видѣніе Іоанна на Патмосѣ“, „Бѣгство въ Египетъ“, „Поклоненіе волхвовъ“—служили художникамъ только предлогомъ для того, чтобы имѣть возможность изображать богатый лѣсной ландшафтъ.

Въ особенности интересенъ Генри метъ де-Блесъ. Его тощія вытянутыя фигуры страдаютъ нѣкоторою манерностью, но именно благодаря этой манерности его картины отличаются совсѣмъ особенной прелестью. Замѣчательна та

антверпенская картина, на которой онъ совсѣмъ на современный ладъ изобразилъ природу, порабощенную человѣкомъ. На переднемъ планѣ—оживленная улица съ чугунно-литейнымъ заводомъ, горномъ и кузницей, гдѣ рабочіе усердно бьютъ молотами. За этимъ — скалы съ замкомъ, вдали—озеро, съ плывущими по нему судами. Какой-то человѣкъ ведетъ лошадь, на ней сидитъ женщина съ ребенкомъ. Только эта второстепенная группа и указываетъ на то, что картина эта изображаетъ „Бѣгство въ Египетъ“.

Патениръ, котораго уже Дюреръ считалъ „добрымъ пейзажистомъ“, работалъ въ томъ же духѣ, но только онъ очень любилъ нагромождать въ своихъ картинахъ всякія мелочи. Отчасти такое увлеченіе деталями было слѣдствіемъ его юношескаго пыла, съ другой же стороны пейзажъ все еще не былъ признанъ самостоятельною художественною отраслью, а потому живописцы считали нужнымъ, съ намѣреніемъ, преувеличивать формы, нагромождать всякую всячину, дѣлать природу интереснѣе, чѣмъ она была на самомъ дѣлѣ. Они показывали ее въ богатомъ праздничномъ нарядѣ, и этимъ надѣялись пріобрѣсти бо́льшее количество приверженцевъ. Но, кромѣ всего этого, ими, какъ во времена Бутса, руководила все та же религіозная точка зрѣнія. Такъ какъ главную роль въ искусствѣ все еще продолжали играть библейскіе сюжеты, художники старались придумывать для нихъ подходящіе пейзажи. Тѣмъ, что они отдалялись отъ природы своей родины, они думали болѣе вѣрно и правдиво передать характеръ той или иной далекой, неизвѣстной имъ, страны. Пока еще ни одному художнику не пришлось побывать въ Святой Землѣ—это удалось лишь Яну Скорелю, нѣсколько лѣтъ спустя,—а потому они ограничивались тѣмъ, что прикрашивали окружавшую ихъ природу. Изъ фландрскихъ мотивовъ они составляли фантастическіе пейзажи. Пышныя купы деревьевъ, далекія перспективы долинъ, окаймленныхъ рѣками, дюны и морскіе

горизонты родного края подвергались самымъ необычайнымъ измѣненіямъ. Все это увеличивалось, умножалось, снабжалось зубцами обрывистыхъ скалъ и пустынными горными вершинами. Всѣми этими ухищреніями художники думали придать своимъ картинамъ библейски-восточный характеръ.

13. Кёльнцы.

Въ нѣскольких часахъ отъ Нидерландовъ находится Кёльнъ. И въ искусствѣ переходъ отъ одной школы къ другой—незамѣтенъ. О нѣкоторыхъ художникахъ, работавшихъ вь Кёльнѣ, нельзя даже сказать, были-ли они кёльнцами или нидерландцами. Путь, пройденный кёльнскимъ искусствомъ, съ 1480 по 1510 годъ, тотъ-же, по которому шло одновременно и нидерландское искусство. Отъ Рожэра черезъ Мемлинга, онъ ведетъ къ Квентину Массису и Лукасу ванъ Лейдену. Въ послѣднихъ произведеніяхъ Лукаса чувствуется сильное итальянское вліяніе. Кёльнцы тоже въ концѣ концовъ вошли въ итальянскую гавань.

Вліяніе Рожэра ванъ деръ Вейдена заставило кёльнскихъ художниковъ оставить дорогу Стефана Лохнера. На своемъ возвратномъ пути изъ Италіи Рожэръ, должно быть, побывалъ къ Кёльнѣ. Хотя алтарь, съ изображеніемъ трехъ волхвовъ, въ церкви святаго Колумбы написанъ не имъ, а Мемлингомъ, тѣмъ не менѣе между Рожэромъ и Кёльномъ, навѣрно, существовали какія-нибудь отношенія.

Мастеръ „Ливерсбергскихъ Страстей Христовыхъ", безъ вліянія драматическаго генія Рожэра, немыслимъ. Онъ грубо и просто разсказывалъ свои исторіи. Больше всего онъ любилъ изображать сцены мученичествъ. Суровые воины, съ сладострастіемъ жестокости, окружаютъ Спасителя. Точно также и мастеръ алтарей „Св. Георгія" и „Св. Ипполита" порывался угнаться за дикимъ паѳосомъ Рожэра. Тощія угло-

ватыя фигуры, съ острыми, почти карикатурными лицами, толкаются и толпятся среди свѣтлаго пейзажа, исполненнаго совсѣмъ въ духѣ нидерландскаго мастера.

Но недолго длилось вліяніе Рожэра. Послѣдняя четверть XV столѣтія отличалась мягкимъ лирическимъ настроеніемъ. Въ Италіи Перуджино и Беллини создавали своихъ меланхоличныхъ задумчивыхъ Мадоннъ. Карло Кривелли вернулся къ золотому блеску и іератической торжественности византійскаго стиля. Въ Нидерландахъ нѣмецъ Мемлингъ снова проникся мистическими ощущеніями треченто. За этимъ направленіемъ послѣдовали и кёльнцы. Въ сѣверной Германіи Шонгауеръ изъ яраго подражателя Рожэра сдѣлался чувствительнымъ лирикомъ. Точно также и кёльнцы не пошли дальше по пути реализма, а снова вернулись къ Лохнеру. Вмѣсто прежняго грубаго паѳоса, въ ихъ картинахъ опять появилось торжественное церковное благочестивое настроеніе. На нихъ лежитъ нѣжное кроткое дуновеніе свыше.

Этотъ переворотъ, происшедшій въ кёльнскомъ искусствѣ, можно ясно прослѣдить по произведеніямъ мастера „Жизни Маріи". Лишь въ своемъ „Распятіи" онъ попытался быть такимъ-же патетичнымъ, какъ и Рожэръ. Потомъ его путеводителемъ сталъ Мемлингъ. Въ „Поклоненіи волхвовъ" онъ сдѣлалъ свободную копію съ алтаря, съ изображеніемъ трехъ волхвовъ, Мемлинга. Въ „Явленіи во храмѣ пресвятой Богородицы" встрѣчается женщина, прямо взятая изъ вышеупомянутаго алтаря. Въ концѣ концовъ онъ вернулся къ Лохнеру. Его „Жизнь Маріи" — очаровательная идиллія, тонкаго архаическаго характера. Нѣжныя стройныя дѣвушки полны милой привлекательности. Онѣ одѣты въ идеальныя простыя плотно облегающія ихъ станъ платья. Торжественный золотой фонъ окружаетъ фигуры. Все ясно указываетъ на возвращеніе мастера къ идеаламъ Стефана Лохнера. Благодаря своей мечтательной прелести, искусство

стараго мастера особенно подходило къ мистическому благочестивому настроенію того времени. И другія темы, за которыя брался авторъ „Жизни Маріи“ характерны для этого новаго направленія. Его „Мадонны въ розовыхъ кустарникахъ“ напоминаютъ тѣхъ, которыхъ уже изображалъ мейстеръ Вильгельмъ. Это—робкія дѣвушки-подростки, одаренныя тонкимъ чутьемъ и большою нѣжностью. Его „Положенія во гробъ“ полны тихой сдержанной грусти. Безмолвіе царитъ въ нихъ. Каждое громкое слово, каждый порывистый жестъ могли-бы нарушить святость происшествія.

Мастеръ „Прославленія Маріи“ былъ прозаичнымъ разсудительнымъ человѣкомъ, а потому и не могъ безусловно слѣдовать за этимъ новымъ романтически-религіознымъ духомъ времени. Онъ бралъ типы Стефана Лохнера, но нѣтъ въ немъ ни впечатлительности, ни прелести стараго мастера. Онъ писалъ видѣнія, но съ мужицкою тяжеловѣсностью. Хотя небо на его картинахъ и сіяетъ въ золотомъ блескѣ, но тутъ-же съ сухой дѣловитостью изображены рейнскія долины и скопированы цѣлыя перспективы городовъ.

Зато тѣмъ болѣе нѣжное впечатлѣніе производитъ мастеръ „Святаго Семейства“. Онъ представляется чѣмъ то въ родѣ кёльнскаго Перуджино. Главную прелесть его картинъ составляютъ нѣжная привлекательность и сентиментальная мягкость. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда ему нужно было изображать сильное волненіе, какъ напр. въ „Распятіи“ или „Мученичествѣ св. Себастіана“, онъ не могъ отрѣшиться отъ своихъ нѣжныхъ элегическихъ чувствъ. Не видѣлъ-ли онъ когда-нибудь картинъ Перуджино? Такое предположеніе нелишено нѣкотораго основанія, такъ какъ мастеръ „Святаго Семейства“ еще былъ въ живыхъ въ 1509 году. Во всякомъ случаѣ удивительно, что элегическое настроеніе было одно и тоже, и что оно изливалось въ живописи одинаково, какъ на Сѣверѣ, такъ и на Югѣ. Подобно Перуджино, мастеръ „Святаго Семейства“ не умѣлъ изображать муже-

ственность и силу. Какъ и умбрійскій художникъ, онъ избѣгалъ всего грубаго и всякаго драматическаго дѣйствія. Въ его творчествѣ все пріобрѣтало „улыбку сквозь слезы". Тихое спокойствіе и мягкая усталость окутываютъ его природу. Тѣ пальмовыя рощи, которыя иногда встрѣчаются у него, онъ навѣрно видалъ не на Сѣверѣ.

Что мастеръ „Смерти Маріи" былъ въ Италіи, не подлежитъ никакому сомнѣнію. По происхожденію онъ былъ нидерландцемъ, но работалъ въ Кёльнѣ и впослѣдствіи поселился въ Генуѣ. Этому соотвѣтствуетъ и его художественное развитіе. Сначала онъ походилъ на Мемлинга, потомъ — на Мабузе. Нѣжныя блѣднолицыя женщины и мужчины съ кроткими и мягкими чертами, на его раннихъ картинахъ, живутъ среди мирнаго пейзажа, залитаго равномѣрнымъ теплымъ весеннимъ свѣтомъ. Сквозь ущелья виднѣются, какъ и у Патинира, сочные зеленые склоны горъ, узкія долины и древнія развалины. Комнаты, встрѣчающіяся на его картинахъ, отличаются своею нидерландскою уютностью, спокойствіемъ и домовитостью. Своимъ благороднымъ вкусомъ въ одеждѣ онъ становится въ уровень съ Мемлингомъ. Его костюмы почти кокетливы и вмѣстѣ съ тѣмъ они поражаютъ своею простотой, нѣтъ на нихъ лишнихъ украшеній. Впослѣдствіи, въ Италіи, его вкусъ еще болѣе очистился. Величіе итальянскаго стиля соединилось въ немъ съ германской впечатлительностью.

Два другіе художника, мастеръ „Св. Северина" и мастеръ „Св. Варѳоломея", по времени предшествовавшіе мастеру „Смерти Маріи", самые интересные изъ всей этой группы. И для нихъ также въ Нидерландахъ можно найти параллели. Они едва-ли могли бы создать свои тяжеловѣсныя монументальныя фигуры, если-бы до нихъ не было Квентина Массиса. Кромѣ того, въ произведеніяхъ мастера „Св. Северина" ясно проглядываетъ также и вліяніе Лукаса ванъ Лейдена. Несмотря на это, оба эти художника со-

ставляютъ какое-то странное явленіе въ кёльнскомъ искусствѣ. Ихъ картины доставляютъ громадное наслажденіе тѣмъ, которыхъ прельщаетъ не обыденная правильность, а все необычайное и особенное.

Какой смѣлый самобытный талантъ былъ у мастера „Св. Северина“! Въ его живописи нѣтъ и помина о той нѣжной прелести, которая составляетъ главную примѣту кёльнскаго искусства. Его фигуры, своею пестротою и неподвижностью, напоминаютъ карточныхъ королей. Но съ угловатостью примитивовъ этотъ мастеръ соединяетъ чисто современную психологическую наблюдательность. Онъ съумѣлъ придать лицамъ своихъ фигуръ такую напряженность выраженія, какой не встрѣтишь въ другихъ произведеніяхъ кёльнской школы. Вмѣсто того чтобы ограничиваться дѣвическими и домовитыми лицами, онъ изображаетъ женщинъ такими, какими сдѣлала ихъ жизнь, со всею некрасивостью отвисшихъ формъ, съ искаженными отъ горя или зачерствѣлыми отъ борьбы лицами. А какъ интересны его мужчины! Старцы съ обвѣтренными лицами или апостолы съ головами современныхъ ученыхъ. Ни у какого другого художника того времени нельзя найти такихъ интересныхъ въ психологическомъ отношеніи головъ, полныхъ самыхъ разнородныхъ животрепещущихъ мыслей. Мы видимъ лица съ высокимъ смѣло-приподнятымъ лбомъ, какъ это бываетъ у игроковъ въ шахматы. Темные круги окружаютъ ввалившіеся глаза, какъ у людей, умъ которыхъ всю ночь работалъ. Блѣдныя губы отвисли, точно отъ нервнаго разслабленія. Длинныя бороды еще болѣе усиливаютъ худобу костляваго лица, имѣющаго переутомленный видъ. Странный контрастъ съ этими строгими одухотворенными головами составляютъ богатыя камчатныя мантіи, парчевыя одежды, блестящія короны, сверкающіе скипетры и мечи. Даже волосы отличаются особеннымъ характеромъ. Они не имѣютъ вида настоящихъ, а скорѣе напоминаютъ парикъ. Мечтатель-

ныя глубокомысленныя фигуры и ихъ маскарадные костюмы производятъ впечатлѣніе какого-то допотопнаго карнавала, или живыхъ картинъ съ библейскими сюжетами, поставленныхъ современными людьми. Одинъ предстаетъ какъ какой-то фантастическій морской царь, другой какъ шекспировскій король Лиръ. Тутъ припоминаются норвежскія сказки, тамъ—Клингеръ и Эдуардъ фонъ Гебгардтъ. Въ связи съ впечатлѣніемъ отъ этихъ фантастическихъ костюмовъ является какое-то странное визіонерное красочное настроеніе. Въ противоположность жесткой пестротѣ въ картинахъ другихъ кёльнскихъ художниковъ, у мастера „Св. Северина" краски какъ-то странно играютъ. Ихъ сіяніе и сверканіе, мерцаніе и вспышки удивительно подходятъ къ сказочности самыхъ изображеній. Въ концѣ своей жизни онъ даже достигъ пластической монументальности, почти напоминающей Синьорелли. Голые амурчики рѣзвятся вокругъ колоннъ. Краски свѣтлыя и свѣжія. Одежда ниспадаетъ грандіозными складками. Линіи пріобрѣли торжественное спокойствіе. Мастеръ „Св. Северина" занимаетъ почетное мѣсто въ исторіи германскаго искусства, какъ великій психологъ, великій плэнеристъ и одинъ изъ основателей монументальнаго стиля.

Послѣднее слово въ кёльнскомъ искусствѣ было сказано мастеромъ „Св. Варѳоломея". У Кёльна уже было огромное прошлое. Этотъ городъ пережилъ всѣ стадіи, отъ мечтательнаго мистицизма до смѣющейся жизнерадостности и строгой торжественности. Произведенія мастера „Св. Варѳоломея" означаютъ уже тотъ моментъ въ кёльнскомъ искусствѣ, когда набожность перешла въ истерическое ханжество, когда любовь къ краскамъ исчезла, и возникла усталая колористическая сдержанность, когда художники лишь изъ чувства лакомства возвращались къ средневѣковому каменному стилю, чтобы посредствомъ архаизированія достичь новыхъ пикантныхъ прелестей. Вая-

тели времени императора Адріана, вложившіе въ строгія формы примитивовъ всѣ чувства своей собственной утонченной эпохи, или же венеціанскій декадентъ Карло Кривелли, въ концѣ кватроченто вернувшійся къ византійству,—представляютъ въ данномъ случаѣ подходящія параллели. Всѣ они были дѣтьми старѣющихъ умирающихъ культуръ, они испортили себѣ организмъ, сдѣлали его непригоднымъ для обыкновенной пищи и находили вкусными лишь острыя приправы.

Почти невозможно перечислить всѣ тѣ особенности, благодаря которымъ картины мастера „Св. Варѳоломея“ производятъ на насъ такое парадоксальное, фальшивое и все же притягивающее дѣйствіе. Святые отличаются своимъ неподвижнымъ монументальнымъ спокойствіемъ. Они имѣютъ видъ ожившихъ каменныхъ статуй. Ихъ холодныя тѣла одѣты въ роскошныя одежды. Жемчужныя діадемы вплетены въ красновато-бѣлокурые, широко ниспадающіе волоса его женщинъ. Сопровождающіе ихъ драконы смотрятъ какъ-то странно, точно заколдованные люди. Въ воздухѣ летаютъ амурчики въ итальянскомъ вкусѣ. За фигурами висятъ богатые парчевые ковры, изъ-за которыхъ виднѣются свѣтлыя сѣро-зеленыя равнины и синія горы. Странный контрастъ съ этимъ современнымъ пониманіемъ природы составляютъ гротескный дикій орнаментъ и готическая, точно вырѣзанная ювелиромъ, золоченая архитектура. И наряду съ этими претенціозными сверкающими украшеніями — неврастеническія холодныя краски: поблекшая желтая кожа, придающая фигурамъ видъ полусгнившихъ мертвецовъ, и безцвѣтные тона блѣдно-зеленыхъ, блѣдно-розовыхъ и блѣдно-сѣрыхъ платьевъ. Но болѣе всего насъ прельщаетъ аффектированное утонченное настроеніе и изысканная грація движеній. Одновременно припоминается самое древнее и самое современное—каменныя іератически строгія фигуры, приставленныя къ колоннамъ готическихъ соборовъ, или же развратный сфинксъ Фернанда

Кнопфа, скалящій зубы, въ борьбѣ съ каменнымъ архангеломъ. Припоминаются также и Мона Лиза Леонардо и блѣдная женщина въ Лихтенштейнской галлереѣ, съ холодными китайскими глазами. Въ обоихъ портретахъ Леонардо увлекала страшная загадка сфинкса. Отсутствіе бровей у этихъ двухъ женщинъ еще увеличиваетъ демоническое впечатлѣніе. Кажется, что нѣчто подобное было и въ головѣ мастера „Св. Варѳоломея“, когда онъ писалъ своихъ женщинъ съ широкими лбами, тонкими бровями и жестокими подбородками, производящими впечатлѣніе карикатуръ на святыхъ. Очаровательные маленькіе рты, съ задорными ямочками, напрашиваются на поцѣлуи. Острые костлявые пальцы то сжимаются, то разжимаются. Эти женщины стыдливо сдерживаютъ улыбку на своихъ безкровныхъ тонкихъ губахъ, онѣ точно сконфужены не совсѣмъ пристойными замѣчаніями, которыя дѣлаетъ имъ стоящій рядомъ съ ними святой. Вѣдь въ Кёльнѣ было въ то время такъ много всякихъ изувѣровъ и служителей дьявола! Днемъ они молились передъ церковными образами, ночью же, въ тайныхъ оргіяхъ, справляли черную мессу. Вотъ этому-то и соотвѣтствуетъ адскій сатанинскій духъ произведеній мастера „Св. Варѳоломея“.

Наряду съ Кёльномъ, въ концѣ XV вѣка, Майнцъ, повидимому, былъ главнымъ мѣстомъ германскаго художественнаго творчества. Здѣсь также жилъ художникъ, картины котораго, особенно для современныхъ людей, представляютъ большой интересъ. Онъ отличался рыцарской граціей и романтизмомъ. Это геніальный неизвѣстный, котораго обыкновенно называютъ „мастеромъ Амстердамскаго кабинета“. Онъ уже давно былъ извѣстенъ какъ граверъ на мѣди. Въ немъ есть что-то ропсовское въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ изображаетъ женщину властительницей міра, превращающей величайшаго философа Аристотеля въ животное или заставляющей набожнѣйшаго изъ царей поклоняться идоламъ. Иногда онъ напоминаетъ Швинда или Бёклина, когда дикіе мужчины и

голыя женщины вихремъ несутся у него на единорогахъ или оленяхъ. Настроеніемъ сѣверной баллады проникнута строгая мрачная гравюра, гдѣ юноша, кудри котораго празднично увѣнчаны виноградными листьями, переходитъ цвѣтущій лугъ, между тѣмъ какъ смерть, представленная не въ видѣ скелета, а въ видѣ поблекшаго старца съ усталымъ полнымъ состраданія лицомъ, внезапно заступаетъ ему дорогу и долго испытующе смотритъ ему въ глаза. Этотъ же самый мечтатель смотрѣлъ однако свѣжимъ радостнымъ взоромъ на жизнь. Съ рембрандтовскою наблюдательностью онъ рисовалъ дерущихся мужиковъ, оборванныхъ бродягъ и полумертвыхъ отъ голода деревенскихъ музыкантовъ. Кромѣ всего этого, онъ былъ поэтомъ знати, чуткимъ къ ея элегантности и рыцарскому духу. У него часто встрѣчаются турниры, соколиныя и оленьи охоты—раздаются звуки трубъ, лошади ржутъ, собаки лаютъ, преслѣдуемое граціозное животное испуганно мчится. Наряду съ охотничьими подвигами онъ воспѣвалъ также и радости любви. Какъ нѣжны, неописуемо очаровательны, тѣ гравюры, на которыхъ молодые щеголи сидятъ рядомъ со своими возлюбленными и ведутъ съ ними благонравные разговоры. Вкругъ нихъ все цвѣтетъ и зеленѣетъ, розы, гвоздика и всевозможные цвѣты распространяютъ дивное благоуханіе.

Случайность-ли это, или здѣсь кроется какая-то таинственная связь, но только, глядя на произведенія „мастера Амстердамскаго кабинета“, невольно припоминаешь Леонардо. Не совершилъ-ли онъ поѣздку въ сѣверную Италію изъ Констанца, гдѣ жилъ одно время? Можетъ быть другими какими-нибудь путями (онъ еще жилъ въ 1505 году) онъ узналъ о существованіи загадочнаго генія, раскрывшаго Италіи новую красоту? Во всякомъ случаѣ привлекательное тонкое пониманіе красоты дѣлаетъ его чрезвычайно близкимъ къ Леонардо, что обыкновенно такъ рѣдко встрѣчается въ германскомъ искусствѣ того времени. Только въ

рисункахъ Леонардо можно встрѣтить такихъ стройныхъ прекрасныхъ юношей съ эластическими и мягко-чувственными тѣлами, и робкую нѣжность дѣвушекъ, пышныя мягкія кудри, чувственность блестящихъ глазъ, и чарующе-сладостное выраженіе лицъ. И въ его картинахъ, сдѣлавшихся недавно извѣстными, его можно узнать по кокетливой одеждѣ, по привлекательнымъ типамъ и по наклонности все украшать цвѣтами. Его портретъ „Влюбленной пары", въ Готѣ, является пожалуй однимъ изъ самыхъ красивыхъ во всемъ старогерманскомъ искусствѣ. Этотъ молодой элегантный юноша, съ длинными бѣлокурыми кудрявыми волосами, увѣнчанными дикими розами, эта стыдливая дѣвушка, съ розою въ рукахъ, задумчиво прислушивающаяся къ томному лепету своего возлюбленнаго—полны совсѣмъ современной граціи. Это восхитительное произведеніе не только озарено прелестью женственности, когда-то воспѣтою Вальтеромъ фонъ-деръ-Фогельвейде, но на немъ лежитъ также и лучъ южнаго солнца.

---

14. Дюреръ.

Въ южной Германіи Нюренбергъ все еще былъ центромъ германскаго искусства. Совершенно особенныя чувства, должно быть такія же, какія испытывали когда-то Вакенродеръ и Тикъ, овладѣваютъ нами, когда мы въѣзжаемъ въ старыя городскія ворота Нюренберга. Старинныя церкви, улицы съ выбоинами, строгіе патриціанскіе дома все еще населяются въ нашей фантазіи живописными фигурами въ беретахъ и плащахъ, той великой эпохи, когда Нюренбергъ былъ „школой отечественнаго искусства", когда въ его стѣнахъ господствовалъ „черезъ края бьющій художественный духъ", когда жили въ немъ Гансъ Заксъ, Адамъ Крафтъ, Петеръ Фишеръ, Альбрехтъ Дюреръ и Виллибальдъ Пиркгеймеръ.

Понятно, этотъ восторгъ, съ нашей стороны, не безъ примѣси романтизма. Какою, въ сущности, мелочною и буржуазною представляется напр. тогдашняя нѣмецкая жизнь въ сравненіи съ тѣмъ великимъ подъемомъ, который царилъ въ итальянскихъ республикахъ въ XV вѣкѣ. „Послѣдній рыцарь", Максимиліанъ, хотя и давалъ различные заказы художникамъ, однако, при финансовыхъ недостаткахъ, которые были у него хроническими, онъ не могъ имъ какъ слѣдуетъ платить. Кардиналъ Альбрехтъ Майнцскій по своимъ художественнымъ влеченіямъ напоминалъ итальянскихъ меценатовъ, но реформаціонныя смуты разрушили всѣ его планы. То, что создали Фуггеръ, Имгофъ и Гольцшуеръ, кажется ничтожнымъ и бѣднымъ при воспоминаніи о блескѣ Медичи, Торнабуони и Пацци. Германское искусство осталось бы навсегда цеховымъ ремесломъ и продолжало бы, въ напрестольныхъ образахъ, давать уроки Закона Божія, если бы сами художники не стали искать наконецъ средствъ для того, чтобы вознестись на крыльяхъ генія выше своего времени и окружавшаго ихъ міра.

Только благодаря своимъ собственнымъ силамъ и энергіи, Дюреръ могъ сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ онъ былъ на своей родинѣ, которой онъ ничѣмъ не обязанъ. Онъ свободенъ и великъ лишь въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя не были заказами. Его настоящее творчество заключается не въ его картинахъ, а въ гравюрахъ на деревѣ и на мѣди, въ которыхъ онъ могъ воплотить свои поэтическіе замыслы, не подвергаясь публичной критикѣ. Онъ позналъ специфическую силу карандаша, пера и рѣзца, и постоянно ими пользовался для передачи своихъ фантазій. Такимъ образомъ онъ развязалъ языкъ самому себѣ и своей эпохѣ. Въ нихъ онъ вполнѣ высказался и обнаружилъ „тайный кладъ своего сердца". Зачатки художественнаго творчества Корнеліуса, Людвига Рихтера, Швинда и Бёклина, нужно



Іоаннъ и Петръ.



Павелъ и Маркъ.

Альбрехтъ Дюреръ.

Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ.

искать въ произведеніяхъ Дюрера, самаго глубокомысленнаго и мощнаго поэта въ германской живописи.

Уже то характерно для его искусства, что онъ началъ свою художественную дѣятельность съ „Апокалипсиса“, что онъ взялся за разработку такихъ безсвязно-фантастическихъ отвлеченныхъ идей, едва-ли поддающихся художественному воспроизведенію. Самыя неправдоподобныя вещи пріобрѣтали въ его рукахъ органическія формы. Видѣнія проносятся мимо насъ подобно кошмару или какому-то діаболическому фарсу. Но въ то время, когда онъ создавалъ „Апокалипсисъ“, жизнь Маріи уже ясно рисовалась его воображенію. Демоническій художникъ божественнаго откровенія превратился тутъ въ задушевнаго сказочнаго поэта съ дѣтски-тонкими чувствами. Въ привѣтливыхъ идилліяхъ изъ германской сельской жизни, пользуясь германскою обстановкою и германской утварью, онъ просто и незатѣйливо разсказалъ жизнь Богоматери, точно жизнь какой-нибудь женщины изъ древняго Нюренберга. Но въ особенности онъ прославился какъ пѣвецъ Мессіады. За нѣсколько лѣтъ раньше, чѣмъ Лютеръ задумалъ перевести Библію, Дюреръ огерманизировалъ Евангеліе, сдѣлалъ для нѣмцевъ близкимъ и родственнымъ романо—азіатскій міръ христіанства.

Въ гравюрахъ на деревѣ онъ изображалъ близкіе сердцу народа библейскіе сюжеты, въ гравюрахъ же на мѣди онъ является аристократомъ и гуманистомъ. Глядя на эти вещи припоминаешь картины Швинда изъ жизни святой Геновефы и святаго Губерта, припоминаются всѣ тѣ суровые пустынники, которые въ картинахъ этого художника живутъ вмѣстѣ съ дикими козами и бѣлками среди германскихъ лѣсовъ. Припоминаются также „Похищеніе Амимоны“ или „Увозъ на единорогѣ“ Бёклина, эти античныя волшебныя сказки, въ которыхъ ясный духъ эллинства такъ странно соединился съ сѣвернымъ настроеніемъ Гамлета. „Немезида“, „Рыцарь со смертью и дьяволомъ“, „Св. Іеро-

нимъ" и особенно „Меланхолія" наиболѣе ярко характеризуютъ глубокомысленное, полное фаустовскихъ стремленій, искусство Дюрера. Оно открываетъ намъ внутреннюю борьбу могущественнаго духа, вводитъ насъ въ загадочный непостижимый міръ, въ которомъ живутъ кипучія мысли генія.

Многіе предполагаютъ, что онъ былъ только мыслителемъ, что въ немъ жила только замкнутая непроницаемая натура Фауста. Но, когда читаешь его письма, отличающіяся такимъ же грубымъ здоровымъ юморомъ, какъ застольныя рѣчи Лютера,—когда видишь его виньетки, которыми разукрашенъ молитвенникъ Максимиліана, — убѣждаешься, что этотъ серьезный художникъ любилъ шутить и смѣяться, что этотъ философъ былъ очень веселымъ чувственнымъ человѣкомъ. Это и замѣчательно въ натурѣ Дюрера. Его обыкновенно прославляютъ какъ поэта, однако этотъ поэтъ, повидимому совершенно отдававшійся своимъ фантастическимъ идеямъ, былъ въ то же время большимъ наблюдателемъ, глазъ котораго былъ зорко устремленъ на окружающій міръ. Только въ мюнхенскомъ портретѣ онъ изобразилъ себя мыслителемъ, ясновидящимъ и мечтателемъ, задавшимъ глубокомысленныя загадки четыремъ столѣтіямъ. Въ его прежнихъ собственныхъ портретахъ онъ представляется смѣлымъ чувственнымъ жизнерадостнымъ человѣкомъ. Какъ и Рембрандтъ, онъ съ дѣтскою радостью восторгался какимъ-нибудь красивымъ платьемъ, кокетливымъ беретомъ или аристократическимъ плащемъ. Какъ художникъ, онъ является какимъ-то mixtum compositum самыхъ разнообразныхъ качествъ. Тотъ же самый человѣкъ, который отдавался такимъ отвлеченнымъ мыслямъ, былъ чрезвычайно заинтересованъ дѣйствительностью. Онъ не только виталъ въ au-delá, но создавалъ также и такія произведенія, въ которыхъ онъ является предвѣстникомъ интимнаго искусства послѣдующаго столѣтія. Его простые рисунки изъ народнаго быта вполнѣ утверж-

даютъ за нимъ, наряду съ Квентиномъ Массисомъ, первое мѣсто среди художниковъ, проложившихъ дорогу бытовой картинѣ. Его этюдамъ животныхъ равняются только „убитые быки“ Рембрандта, сдѣланные сто двадцать лѣтъ спустя. Его растенія и цвѣты исполнены съ непринужденнымъ смѣлымъ реализмомъ. Онъ съ поразительною граціей, выходящей за предѣлы временныхъ условностей, изображалъ маргаритки и колокольчики, мятликъ и вьюнокъ, подорожникъ, фіалки и одуванчики. Эти акварели можно было бы приписать какъ XVI вѣку, такъ и нашему времени, какъ Дюреру, такъ и какому-нибудь японцу. Къ его пейзажамъ историческая точка зрѣнія непримѣнима. Они могли бы быть написаны самыми современными художниками-импрессіонистами. Онъ именно въ пейзажѣ ушелъ впередъ отъ своего времени и достигъ въ немъ того, чего добивался мастеръ Амстерскаго кабинета, и подготовилъ въ немъ почву для Эльсгеймера и для искусства нашего времени.

Но Дюреръ всматривался не только во внѣшній ликъ природы, онъ старался постичь ея закономѣрность. Въ немъ жилъ не только поэтъ, не только реалистъ, а также и изслѣдователь, человѣкъ науки и теоремъ. До сихъ поръ отношеніе сѣверныхъ художниковъ къ природѣ было чисто эмпирическимъ. Они вполнѣ довѣряли своему глазу, были корректны, когда ихъ глазъ видѣлъ вѣрно, ошибались, когда ихъ глазъ ошибался. У Дюрера это эмпирическое отношеніе къ природѣ впервые—какъ у итальянскихъ художниковъ—перешло въ сознательное. Благодаря ученымъ сочиненіямъ, которыя онъ издалъ въ концѣ своей жизни, онъ далъ германскому искусству ту научную основу, которая въ Италіи была положена Альберти и Леонардо.

Какъ для Леонардо, живопись служила для Дюрера только извѣстною формой выраженія его мыслей, онъ прибѣгалъ къ ней въ тѣхъ случаяхъ, когда его умъ не былъ занятъ какими-нибудь другими помыслами. Но и съ па-

литрою въ рукѣ, Дюреръ оставался мыслителемъ. Если считать живописцами только тѣхъ художниковъ, которые соединяютъ различныя созвучія красокъ въ гармоничные красочные аккорды, тогда Дюрера едва ли можно назвать живописцемъ. Въ немъ совершенно отсутствовало пониманіе чувственной прелести красокъ. Его картины — пестрыя и жесткія, они скорѣе имѣютъ видъ написанныхъ перомъ, чѣмъ кистью, и въ колористическомъ отношеніи мало говорятъ глазу. Для него, какъ для гравера, искусство было лишь нѣкоторой разговорной формой, въ которой онъ высказывалъ свои мысли. Во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда онъ писалъ красками, его, главнымъ образомъ, интересовали духовные и формальные, а не специфически живописные замыслы.

Во всѣхъ своихъ многочисленныхъ портретахъ, которые онъ дѣлалъ отъ ранней молодости до послѣднихъ лѣтъ своей жизни, онъ постоянно былъ занятъ психологическими задачами. Если не принимать во вниманіе портретовъ, написанныхъ имъ съ Фридриха Мудраго, съ императора Максимиліана, съ нѣкоторыхъ нюренбергскихъ совѣтниковъ и аугсбургскихъ купцовъ, окажется, что онъ рѣдко исполнялъ портреты по заказу. Онъ писалъ лишь тѣхъ людей, которые нравились его уму или сердцу и въ психологическомъ отношеніи представлялись интересными для изученія. Подобно Рембрандту, онъ много разъ повторялъ свой собственный портретъ, писалъ своего отца, стараго почтеннаго золотыхъ дѣлъ мастера, и своего брата, портного Ганса, съ худымъ лицомъ и впалыми глазами, писалъ Михеля Вольгемута, стараго своего учителя, и въ портретѣ Гольцшуера передалъ типъ здороваго боеваго поколѣнія, царемъ котораго былъ Лютеръ и которое создало Реформацію. Съ чисто живописной точки зрѣнія, его портреты являются продуктами той же миніатюрной живописи, которая процвѣтала въ Нидерландахъ во времена Яна ванъ Эйка. Каждая морщинка и каждый волосокъ, каждая складочка и

каждая жилка выписаны у Дюрера съ документальной точностью. Тогда какъ въ рисункахъ Гольбейна легкія черты, сдѣланныя перомъ, имѣютъ видъ мазковъ, у Дюрера, въ живописи, кисть производитъ впечатлѣніе пера. Гольбейнъ большими увѣренными штрихами передавалъ жизненность, Дюреръ же не выходилъ изъ кропотливаго исканія, старался сложеніемъ маленькихъ цифръ опредѣлить сумму характера изображаемаго лица. Однако кропотливость его работы вполнѣ искупается психологическою мощью. Въ немъ было безконечно больше глубины, чѣмъ въ рѣзкомъ грубомъ Гольбейнѣ. Потому-то портреты послѣдняго, несмотря на большое ихъ мастерство, рядомъ съ одухотворенными характерными головами Дюрера имѣютъ видъ фотографій. Гольбейнъ—холодный наблюдатель, передававшій внѣшность человѣка съ безошибочною точностью камеры обскуры, Дюреръ—мечтатель и мыслитель, вкладывавшій въ изображенія позировавшихъ ему людей нѣчто изъ своей собственной фаустовской натуры.

Въ религіозныхъ картинахъ Дюреромъ руководили отчасти психологическія, отчасти формальныя задачи, и уже это одно возвышаетъ его надъ уровнемъ тогдашняго германскаго искусства. Всѣ художники, до него работавшіе въ Германіи, считали себя ремесленниками, сдавали свои заказы, какъ попало, чуждые всякихъ честолюбивыхъ стремленій. Дюреръ вывелъ искусство изъ его ремесленнаго состоянія. Онъ сознавалъ высоту своего призванія, занимался искусствомъ не потому, что получалъ заказъ, а потому только, что какая-то внутренняя сила, находившаяся въ немъ, требовала исхода. Онъ вкладывалъ всю душу въ свои произведенія и вполнѣ отдавалъ себѣ отчетъ въ томъ, что онъ работалъ для вѣчности. Италія указала ему на то различіе, которое существуетъ между ремесломъ и искусствомъ.

Когда началась художественная дѣятельность Дюрера, Михель Вольгемутъ царилъ надъ нюренбергскимъ искусствомъ.

Дюреръ учился въ его мастерской, но не является ли онъ въ данномъ случаѣ какимъ-то сказочнымъ принцемъ, искавшимъ убѣжища въ хижинѣ угольщика! Какъ только кончилось его ученіе, онъ порвалъ всѣ связи, соединявшія его со школою Вольгемута и избралъ себѣ болѣе родственныхъ руководителей. По маленькой Мадоннѣ, въ Кёльнскомъ музеѣ, можно видѣть, что онъ очень увлекался Шонгауеромъ. Затѣмъ, мы теряемъ Дюрера изъ виду, такъ какъ невозможно же приписать ему „Мейссенскій Алтарь" и „Флору", въ Штедельскомъ музеѣ, иначе пришлось бы допустить, что уже въ юности Дюреръ вполнѣ равнялся по изумительному мастерству Яну Скорелю и Бартоломмео да Венеція. Настоящее понятіе о немъ мы получаемъ лишь по тѣмъ его послѣдующимъ произведеніямъ, которыя были созданы имъ подъ вліяніемъ Мантеньи.

Въ Венеціи, куда онъ прибылъ въ 1494 году, гравюры Мантеньи открыли ему новый міръ. Двѣ изъ нихъ онъ даже скопировалъ. Въ его первыхъ напрестольныхъ образахъ выразилось увлеченіе этимъ великимъ мастеромъ. Въ маленькомъ дрезденскомъ алтарѣ онъ даже ему подражаетъ. Въ изображеніяхъ „Плача надъ тѣломъ Господнимъ" онъ болѣе самостоятеленъ, но по сюжету все еще не выходитъ изъ круга идей падуанскихъ художниковъ. Въ его напрестольныхъ образахъ въ Нюренбергѣ и Мюнхенѣ нѣтъ болѣе шаткости композиціи Вольгемута. Они отличаются своимъ твердымъ выдержаннымъ настроеніемъ. Жесткій металлическій тонъ, горестная фигура Маріи и паѳосъ старой беззубой женщины, съ дикимъ жалобнымъ воплемъ простирающей къ небу руки—ясно показываютъ въ мюнхенскомъ „Плачѣ надъ тѣломъ Господнимъ", какъ сильно идеи и стиль Мантеньи завладѣли умомъ Дюрера.

Когда творецъ „Апокалипсиса" сдѣлался пѣвцомъ жизни Маріи, эти падуанскія черты въ немъ исчезли. Вмѣсто паѳоса, явилось идиллическое настроеніе. Въ мюнхенскомъ



Альбрехтъ Дюреръ. Меланхолія. Гравюра на мѣди.

„Рождествѣ Христовомъ“ и „Поклоненіи волхвовъ“ Святое Семейство изображено среди чрезвычайно сложныхъ развалинъ. Марія, съ ея свѣтлорусыми волосами, выбивающимися изъ-подъ бѣлаго платка, является типомъ хорошенькой обывательницы стараго Нюренберга. Дюреръ здѣсь не патетиченъ и не грубъ, онъ сдѣлался тихимъ и кроткимъ, въ немъ совершился переходъ отъ Мантеньи къ Беллини.

Его искусство подверглось такому же развитію, какъ и венеціанское въ концѣ XV столѣтія, Въ 1494 году Дюреръ провелъ нѣкоторое время въ Венеціи. Но тогда онъ могъ видѣть въ церквахъ только произведенія Муранской школы, порожденной Мантеньей. Джіованни Беллини въ это время тоже еще находился подъ вліяніемъ своего шурина. Когда въ 1506 году Дюреръ снова вернулся въ Венецію, Беллини уже выработалъ свой собственный мягкій гармоничный стиль. Передъ его напрестольными образами стекались толпы народа. Переворотъ произошелъ тогда и во вкусѣ Дюрера. „То, что мнѣ такъ нравилось одиннадцать лѣтъ тому назадъ, теперь мнѣ больше совсѣмъ не нравится“. Изъ этихъ словъ его ясно, что и для него муранцы утеряли свое значеніе, и что не Альвизе Виварини, а Беллини онъ считалъ теперь величайшимъ венеціанскимъ художникомъ.

Въ такъ-называемомъ „Празднествѣ четокъ“ вполнѣ выразился восторгъ Дюрера передъ Беллини. Какъ онъ самъ согрѣлся подъ лучами венеціанскаго солнца, такъ точно и искусство его утратило свою деревянность и принужденность. Мягкій лирическій тонъ, мелодичный ритмъ въ линіяхъ, извѣстная миловидность и нѣжность въ краскахъ, говорятъ о томъ, что, когда онъ писалъ эту картину, онъ глядѣлъ не на замысловатые острые фронтоны сѣверныхъ домовъ, а на зеркальную поверхность лагунъ. „Мадонна съ чижикомъ“, хотя типичная для Дюрера и для германскаго искусства, не явилась бы диссонансомъ среди законченныхъ закругленныхъ аккордовъ, которые слышатся въ живописи Беллини и Чимы.

Даже нагое тѣло сдѣлалось для него предметомъ изученія. По миніатюрному тонкому дрезденскому „Распятію“ видно, что онъ сочувственно относился и къ манерѣ Антонелло да Мессина.

Кромѣ того и Верроккіо имѣлъ на него вліяніе. Многія гравюры на мѣди, какъ напр. „Рыцарь со смертью и дьяволомъ“, „Маленькая лошадь“ и „Святой Георгій“, очевидно, были сдѣланы подъ впечатлѣніемъ памятника Коллеони, которымъ незадолго до того украсилась Венеція. Съ другой стороны на него произвелъ сильное впечатлѣніе Леонардо, съ которымъ онъ встрѣтился въ Болоньѣ. „Христосъ среди книжниковъ“ Дюрера, былъ, по существу, сдѣланъ подъ впечатлѣніемъ той картины, которая, подъ именемъ Леонардо, виситъ въ Лондонской національной галлереѣ. Какъ и „Динарій“ Тиціана, это произведеніе принадлежитъ къ числу тѣхъ, въ которыхъ художники были заняты „характерной головой“ и въ которыхъ руки служатъ психологическимъ комментаріемъ для всей композиціи. На портретѣ молодой женщины въ Берлинскомъ музеѣ и на нарисованной углемъ женской головѣ въ Луврѣ встрѣчается нѣжная улыбка Леонардо. По „искаженнымъ физіономіямъ“ Дюрера, которыя онъ такъ охотно рисовалъ, видно, что и карикатуры Леонардо очень нравились его вдумчивой душѣ.

Дальнѣйшее художественное развитіе Дюрера, послѣ его возвращенія въ 1507 году изъ Италіи, шло все время зигзагами. Иногда онъ снова прибѣгалъ къ угловатымъ ухищреніямъ, свойственнымъ умирающей готикѣ. Однако, гдѣ тема позволяла, онъ стремился достичь размаха и движенія, единства и замкнутости общаго впечатлѣнія. Онъ никогда не отказывался въ угоду чужимъ вкусамъ отъ собственныхъ взглядовъ, но при этомъ отлично сознавалъ, что реализмъ совсѣмъ не долженъ быть чудовищнымъ и уродливымъ.

Въ особенности характерно то, что по возвращеніи въ Германію онъ написалъ Адама и Еву. Эти двѣ нагія фи-

гуры отличаются вполнѣ германскимъ характеромъ, однако Дюреръ никогда не написалъ бы ихъ, еслибы до того онъ не побывалъ въ Италіи. Любовное отношеніе къ нагому тѣлу и ритмичность въ позахъ приближаются къ пониманію итальянскихъ художниковъ. Адамъ и Ева на Гентскомъ напрестольномъ образѣ—деревянныя и угловатыя. Чувствуешь, что Янъ ванъ Эйкъ никогда не видалъ другихъ людей, кромѣ сѣверныхъ, никогда не видалъ людей съ красивымъ тѣлосложеніемъ. У Дюрера, наоборотъ, мы видимъ свободу и непринужденность линіи. Онъ стремился придать фигурамъ закругленность Верроккіо. До сихъ поръ нѣмецкіе художники рисовали, чисто - планиметрически, контуры и заполняли ихъ красками. Дюреръ же и въ движеніяхъ старался передать различные контрасты. Будучи послѣдователемъ Леонардо, онъ былъ также сильно заинтересованъ и психологическимъ анализомъ. Адамъ съ томленіемъ и вожделѣніемъ полуоткрываетъ ротъ, легкая улыбка—флоберовское „Oh si tu voulais!“—играетъ на устахъ Евы.

Въ слѣдующемъ затѣмъ произведеніи, написанномъ для Фридриха Мудраго, „Мученичество десяти тысячъ“, Дюреръ снова впалъ въ реализмъ, который до него царилъ въ германскомъ искусствѣ. Въ Геллерскомъ алтарѣ, напротивъ онъ опять стремился къ той цѣли, которую преслѣдовалъ со времени своего итальянскаго путешествія. Группы апостоловъ скомпанованы съ изящною простотою. Современный костюмъ замѣненъ простой идеальной одеждой. Его этюды драпировокъ, для этой картины, можно было бы приписать самому Леонардо. Впрочемъ, какъ и у Леонардо, искусство Дюрера не обусловлено одними только внѣшними формальными задачами. Съ точностью примитивовъ онъ рисовалъ подошвы и руки и, вмѣстѣ съ тѣмъ, особенность его психологическихъ намѣреній выражается въ томъ, что простые портреты онъ каждый разъ превращалъ въ характерные типы.

Въ вѣнской картинѣ, изображающей „Св. Троицу“, написанной имъ въ 1511 году, мы видимъ, что онъ достигъ полной противоположности стиля Вольгемута. Драпировки этого послѣдняго имѣютъ видъ готической деревянной рѣзьбы. Дюреръ же создалъ простую и вмѣстѣ съ тѣмъ великолѣпную одежду для своихъ святыхъ. Онъ изобразилъ и себя въ фонѣ этой картины, причемъ на немъ не современный костюмъ, а длинная широкая мантія. Въ такихъ случаяхъ у Вольгемута—дикая путаница, у Дюрера торжественная ритмичность линій. Тогда какъ старые нѣмцы придавали такимъ картинамъ форму створчатыхъ алтарей, Дюреръ, въ духѣ итальянскихъ кватрочентистовъ, заключилъ всю композицію въ одну сверху закругленную рамку.

Нѣкоторыя дальнѣйшія произведенія, всевозможныя „Мадонны“ и этюды нагаго тѣла, вродѣ мюнхенской Лукреціи, не содержатъ въ себѣ ничего новаго. Интересно только, какъ еще живы въ немъ были воспоминанія о мозаикахъ церкви Св. Марка. Въ своемъ собственномъ мюнхенскомъ портретѣ, въ портретѣ Карла Великаго, и въ тяжеловѣсной гравюрѣ на мѣди съ мученической головой Христа, онъ прибѣгъ къ византійскому личному повороту, для того чтобы достичь торжественнаго монументальнаго впечатлѣнія.

Лишь въ концѣ своей жизни онъ вполнѣ высказался въ одномъ большомъ произведеніи. Нидерландское путешествіе, совершенное имъ въ 1520—21 году, дало ему новый толчокъ къ грандіозному упрощенію стиля. Онъ увидалъ картины Квентина Массиса, съ ихъ тяжелыми фигурами въ натуральную величину, увидалъ гентскій напрестольный образъ. „Вотъ восхитительная мастерская живопись, и какъ хороши, въ особенности, Марія и Богъ Отецъ“. Это мѣсто въ его дневникѣ указываетъ на тотъ путь, по которому онъ потомъ пошелъ. Одновременно и итальянскіе художники перестали изучать Гоццоли и Пизанелло, а восторгались въ капеллѣ Бранкаччи произведеніями Мазаччіо. Дюреръ вос-

хищается уже не миніатюрною живописью Яна, а мощными фигурами Губерта ванъ Эйка, въ ихъ торжественныхъ широкихъ облаченіяхъ. Такъ какъ Губертъ, какъ послѣдній представитель средневѣковаго монументальнаго стиля, составляетъ на Сѣверѣ параллельное явленіе Мазаччіо, Дюреръ, значитъ, шелъ той же дорогой, какъ и итальянскіе художники XVI столѣтія. По нѣкоторымъ гравюрамъ на деревѣ можно прослѣдить, какъ новые идеалы мало-по-малу вырабатывались въ умѣ Дюрера. Простыя одинокія колоссально задуманныя фигуры явились на мѣсто задушевныхъ нѣжныхъ созданій, которыя до того вели такое скромное незатѣйливое существованіе среди простенькихъ пейзажей. Высшей точки художественнаго развитія Дюреръ достигъ въ своихъ четырехъ апостолахъ, написанныхъ имъ въ 1526 году.

По старому преданію на этой картинѣ будто бы изображены „Четыре темперамента". Что этому произведенію было дано такое названіе, доказываетъ, какъ много характерной жизненности въ каждомъ изъ этихъ исполиновъ. Дюреръ, какъ и Леонардо, преслѣдовалъ двоякую цѣль. Отчасти онъ былъ заинтересованъ характерными типами. Святые, прежде полные благоговѣнія и созерцательнаго спокойствія, тутъ превратились въ глубокомысленныхъ вдумчивыхъ людей. Съ другой стороны, онъ, подобно Леонардо, наряду съ психологическою задачей былъ также занятъ и формальною. Бронзовой характеристикѣ головъ соотвѣтствуетъ каменный стиль фигуры. Въ этомъ соединеніи психологической мощи съ монументальнымъ величіемъ четыре апостола Дюрера представляютъ изъ себя нѣчто единственное въ исторіи искусства. Однородныя фигуры, въ произведеніяхъ Джіованни Беллини, Чимы и Мантеньи, далеко не имѣютъ этой формальной простоты, этого царственнаго монументальнаго спокойствія. Фигуры, созданныя впослѣдствіи Фра Бартоломмео и его школой, утратили духовное величіе. Драпировки не служатъ болѣе облаченіемъ мыслящихъ существъ, онѣ, по академическому ре-

цепту, висятъ на пустыхъ манекенахъ. Дюреръ одинъ, какъ и Леонардо, разрѣшилъ задачу соединенія глубины мысли съ красотою формальной, красоты формы — съ великою душой.

15. Франконія и Баварія.

Среди своихъ современниковъ Дюреръ представляется намъ какимъ-то гигантомъ, ногами вросшимъ въ землю, головою-же касающимся созвѣздій. Если-бы пришлось сооружать памятникъ германскому искусству временъ Реформаціи, въ центрѣ группы нужно было-бы поставить колоссальную статую Дюрера, остальныхъ-же художниковъ, въ видѣ цокольныхъ фигуръ, размѣстить у подножья монумента. Правда, всѣ они очень милые симпатичные люди, однако уже ихъ названіе „маленькихъ мастеровъ" въ исторіи искусства указываетъ на второстепенное ихъ положеніе по отношенію къ Дюреру. Всеобъемлющій мощный геній послѣдняго охватилъ и дѣйствительность и область фантазіи, другіе-же мастера подѣлили между собою его міръ, и каждый изъ нихъ, по своему, кое-какъ управлялъ своимъ маленькимъ царствомъ.

Одни живописцы, подъ вліяніемъ гуманистическаго движенія, съ увлеченіемъ принялись за античныя легенды; другіе-же писали культурно - историческія картинки своего времени. Они бродили по ярмаркамъ и рынкамъ, среди мѣщанъ и мужиковъ, и дѣлали свои грубыя, но полныя непосредственности наблюденія надъ народной жизнью. Въ ихъ произведеніяхъ можно найти все, что представляетъ живописный интересъ: истасканныхъ ландскнехтовъ, маркитантокъ, куртизанокъ, знатныхъ дамъ, мужиковъ, молодыхъ франтовъ, старыхъ вельможъ, а также сложныя сцены въ родѣ кермессъ, свадебъ и банкетовъ.

Но все это проявилось только въ графическомъ искус-

ствѣ, въ гравюрѣ на деревѣ и на мѣди, въ живописи-же не только не произошло подъема, напротивъ, художники снова попали на прежній ремесленный путь. Въ Германіи не было ни императора, ни знати, ни бюргеровъ, которые понимали бы художественныя задачи Дюрера. Впослѣдствіи-же, когда, вмѣстѣ съ Реформаціей въ жизни германскаго народа возникли всякія мелочныя дрязги и затянулись нескончаемыя безцвѣтные споры, искусству, которое, какъ нѣжный цвѣтокъ, требуетъ большаго ухода, стала даже угрожать опасность вовсе погибнуть.

Гансъ Зюсъ изъ Кульмбаха былъ нѣжнымъ милымъ художникомъ, какъ-бы происходившимъ по боковой женской линіи отъ мужественнаго суроваго искусства Дюрера. Гансъ Шейфелейнъ въ Нёрдлингенѣ, иллюстраторъ похожденій Тейерданка, добросовѣстно исполнялъ свои многочисленные заказы. Бартель Бегамъ побывалъ въ Италіи и полюбилъ послѣ этого заполнять фоны своихъ картинъ богатыми постройками, въ стилѣ Возрожденія. Антонъ Вёнсамъ изъ Кёльна ничего не зналъ о Ренессансѣ и продолжалъ пребывать въ сферѣ гротескной готики. Кромѣ архаической суровости, составляющей отличительную черту его искусства, насъ поражаютъ въ его картинахъ изысканные жесты, а также комканая и вздутая одежда.

При воспоминаніи о нѣмецкомъ искусствѣ, невольно слышишь шумъ германскихъ лѣсовъ, чувствуется запахъ кислорода, и какъ-бы наяву рисуются лѣсныя феи и горные духи, снующіе по лѣсной чащѣ. Намъ кажется, что чистосердечность, интимность и пониманіе поэзіи лѣса составляютъ главную прелесть германскаго искусства. Нѣмцы любятъ мечтать объ отшельникахъ, удалившихся отъ міра въ лѣсную глубь и сидящихъ передъ своими одинокими кельями, о зеленыхъ лужайкахъ, объ усѣянныхъ цвѣтами холмахъ, о темныхъ лѣсахъ и нѣжныхъ долинахъ съ серебристыми рѣчками. Свѣжій утренній солнечный лучъ

пробивается сквозь свѣтлую зелень молодаго бука и, перескальзывая съ сучка на сучокъ, превращаетъ въ брилліантъ блестящую каплю росы, въ золото и въ драгоцѣнные камни — жучка, безмятежно ползущаго по мягкому моху. „Тихо ступаетъ Господь по дремучему лѣсу".—Швиндъ и Тома, въ картинахъ которыхъ все это встрѣчается, являются среди современныхъ живописцевъ самыми германскими художниками. Изъ старыхъ-же мастеровъ болѣе всего достоинъ называться германскимъ живописцемъ — Альбрехтъ Альтдорферъ.

Это былъ очаровательный истинно-нѣмецкій мастеръ, отъ картинъ котораго пахнетъ хвойнымъ лѣсомъ.Своимъ дремотнымъ зачарованнымъ сказочнымъ настроеніемъ онъ близко и родственно касается сердца каждаго нѣмца. Искусство Альтдорфера происходило отъ миніатюрной живописи. Уже Бертольдъ Фуртмейръ, жившій въ концѣ XV столѣтія въ Регенсбургѣ, съ нѣжной проникновенностью изображалъ тающія въ воздухѣ горныя цѣпи и игру солнечныхъ лучей. Альтдорферъ былъ первымъ нѣмецкимъ художникомъ, перенесшимъ всѣ тонкости миніатюрной живописи въ станковыя картины. Отъ того-то его произведенія и занимаютъ такое странное мѣсто въ германской живописи XVI столѣтія. Главная задача послѣдней все еще заключалась въ томъ, чтобы въ большихъ напрестольныхъ образахъ проповѣдовать благость христіанскаго ученія. Альбрехтъ же не работалъ для церкви. Миніатюрная живопись со времени Гутенберга сдѣлалась спортомъ знати и аристократической роскошью. Альтдорферъ работалъ лишь для изысканныхъ любителей. Онъ не писалъ напрестольныхъ образовъ, но создавалъ маленькія кабинетныя вещи, предназначенныя не для религіознаго назиданія, а для художественнаго наслажденія. Поэтому такъ и притягиваютъ насъ теперь его произведенія. Благодаря тому, что онъ работалъ для аристократовъ вкуса, онъ опередилъ свое время. Многія изъ его картинъ, по своей



Альбрехтъ Альтдорферъ. Семья сатировъ.

Музей въ Берлинѣ.

очаровательной свѣжести и красочной пикантности, представляются предвѣстниками самаго современнаго искусства.

Если его произведенія распредѣлить по тѣмъ задачамъ, которыми онъ былъ занятъ, первую группу образуютъ тѣ картины, гдѣ его увлеченіе архитектурой соединилось съ любовью къ пейзажу. Альтдорферъ былъ не только живописцемъ, онъ былъ также и городскимъ архитекторомъ Регенсбурга. Онъ очень увлекался новыми строительнными и орнаментными формами, занесенными въ Германію съ Юга. Въ картинѣ, изображающей бѣгство въ Египетъ, онъ помѣстилъ роскошный фонтанъ, который смѣло могъ-бы украшать дворъ какого-нибудь палаццо временъ Возрожденія. Купаніе Сусанны происходитъ вблизи дворца, который, по своей пестрой роскоши, далеко оставляетъ за собою всѣ выдумки тогдашнихъ нѣмецкихъ архитекторовъ.

Вторую группу составляютъ тѣ произведенія, въ которыхъ онъ изображалъ дали, открывающіяся за широкими равнинами. Берлинская картина, иллюстрирующая нѣмецкую поговорку— „У роскоши на подолѣ бѣднота сидитъ“ — является въ данномъ случаѣ, пожалуй, самымъ яркимъ примѣромъ. Княжеская чета, на влачащейся мантіи которой расположилась нищенская семья, направляется къ роскошному дворцу въ стилѣ Возрожденія. Напротивъ этого дворца, справа, изображена темная густая зелень, а за нею разстилаются холмы, селенія, рѣки и замки. У Альтдорфера, значитъ, встрѣчается здѣсь тотъ - же художественный пріемъ, къ которому уже прибѣгалъ Піеро делла Франческа, и которымъ, впослѣдствіи, пользовался Клодъ Лоррэнъ. Благодаря тому, что онъ поставилъ на первомъ планѣ темныя кулисы, даль кажется еще болѣе свѣтлой и убѣгающей.

Къ третьей группѣ принадлежатъ маленькія произведенія, въ которыхъ Альтдорферъ, идя далѣе по пути, намѣченному Жерардомъ Давидсомъ, старался передать нѣкоторые свѣ-

товые эффекты. Въ „Распятіи" небо покрыто темными странными тучами. Мрачнымъ освѣщеніемъ онъ старался еще болѣе усилить скорбное настроеніе. Въ „Вознесеніи Маріи" небо залито огненнымъ пурпуровымъ цвѣтомъ, точно раскрылся какой-то сіяющій міръ счастья и великолѣпія. Благодаря эффектному освѣщенію, онъ сдѣлалъ также очень интереснымъ въ художественномъ отношеніи скучнѣйшій заказъ битву Александра. Другія батальныя картины, заказанныя баварскимъ художникамъ герцогомъ Вильгельмомъ IV и нынѣ висящія въ Мюнхенской пинакотекѣ, имѣютъ видъ раскрашенныхъ гравюръ на деревѣ. На картинѣ Альтдорфера яркій утренній свѣтъ разстилается надъ моремъ, холмами и полемъ сраженія, красный солнечный лучъ играетъ на зубцахъ замка, другія-же части пейзажа тонутъ въ тѣни. На солнцѣ блестятъ и сверкаютъ латы, мундиры и другіе боевые доспѣхи. Лишь въ XVII столѣтіи нѣмцу Адаму Эльсгеймеру удалось такъ же тонко передать игру свѣта.

Но его лучшія картины тѣ, гдѣ онъ вводитъ насъ въ чащу дремучихъ германскихъ лѣсовъ. Стоитъ только назвать его имя, и въ нашемъ воображеніи возстаетъ лѣсная чаща, гдѣ солнечные лучи играютъ на стволахъ деревьевъ, отшельники сидятъ передъ своими пещерами и лѣсныя божества отдыхаютъ на зеленомъ мху. Никто до него еще не описывалъ интимной поэзіи лѣса, всѣ оставались у опушки. Альтдорферъ первый вошелъ въ лѣсную глубь,— точно рудокопъ, онъ проникъ въ эту зеленую шахту. Сучья деревьевъ переплелись надъ нимъ, и синее небо исчезло. Солнечные лучи заструились сквозь зеленую листву, бархатнымъ покровомъ мохъ разостлался по землѣ.

Его любовь къ нѣмецкому лѣсу придаетъ особенную прелесть даже его рисункамъ, гравюрамъ на деревѣ и офортамъ. Дюреръ составлялъ виньетки для молитвенника Максимиліана изъ замысловатыхъ завитковъ. Альтдорферъ въ такимъ случаяхъ пользовался деревьями и сучьями, и

даже тутъ старался перенести зрителя въ тишину лѣснаго уединенія. Въ „Тріумфальномъ шествіи Максимиліана“, надъ которымъ работали всѣ тогдашніе германскіе художники, его листы, съ изображеніемъ транспорта плѣнныхъ, узнаешь по германскимъ хвойнымъ лѣсамъ, составляющимъ фонъ этихъ гравюръ. Какъ ни разнообразно содержаніе его офортовъ, на каждомъ изъ нихъ можно найти великолѣпное высокое дерево,—сосна или ель являются какъ бы художественной монограммой Альтдорфера. Густая зелень и тяжелые сучья елокъ, волокнистые корни и полуизсохшія вьющіяся растенія на старыхъ стѣнахъ, болѣе трогали сердце Альтдорфера, чѣмъ библейскіе и легендарные сюжеты.

Въ картинахъ такого рода фигуры не имѣютъ значенія. Видишь одну только лѣсную чащу, гдѣ живутъ всѣ эти существа. Тутъ, въ зеленой пещерѣ, поселилось семейство сатира, тамъ, въ дикомъ лѣсномъ уединеніи, св. Іеронимъ молится, полный раскаянія. Встрѣчаешь и св. Георгія, сражающагося среди буковаго лѣса съ дракономъ. Ничего не видно, кромѣ густой листвы, —ни неба, ни даже верхушекъ деревьевъ. Впервые въ исторіи живописи являются изображенія лѣсной чащи. Альтдорферъ былъ какъ-бы предвозвѣстникомъ Діаза. Наконецъ, Альтдорферъ достойнымъ образомъ увѣнчалъ свое художественное творчество тѣмъ, что написалъ картину, въ которой пейзажъ лишенъ какихъ бы то ни было фигуръ. Этотъ первый чистый пейзажъ въ нѣмецкомъ искусствѣ, какъ и „Св. Георгій“, находится въ Мюнхенской пинакотекѣ: „простой кусокъ природы переданъ съ вѣрностью портретной живописи. Трудно себѣ представить, что эта картина написана въ XVI столѣтіи, кажется, какъ будто имѣешь передъ собою произведеніе какого-нибудь современнаго мастера. Темносинее небо разстилается надъ зелеными деревьями. Маленькое озеро, узкая тропинка, вьющаяся по лугу, голубоватая гора и нѣсколько домовъ“—въ этомъ все содержаніе картины. Всѣ пейзажи, писанные до того, сохраняли еще хоть внѣшнюю связь

съ церковною живописью. Пейзажъ сначала робко прокрался въ церковный образъ, и долгое время впослѣдствіи, чтобы имѣть право на существованіе, заполнялся библейскими фигурами. Еще у Патинира природа служитъ лишь фономъ для религіозныхъ сценъ. Дюреръ, хоть и далъ въ своихъ акварeляхъ самостоятельные пейзажи, однако въ станковыхъ картинахъ не рѣшался порвать съ преданіемъ. Альтдорферъ-же, рѣшившись на это, сталъ предвѣстникомъ всѣхъ великихъ пейзажистовъ послѣднихъ трехъ столѣтій. Впрочемъ уже въ XVI вѣкѣ его примѣру послѣдовали, хотя и робко, нѣсколько художниковъ.

Августинъ Гиршфогель и Гансъ Зебальдъ Лантензакъ дѣлали свои поэтичные, совѣмъ современные офорты. Михаэль Остендорферъ, въ Регенсбургѣ, старался при помощи свѣтовыхъ эффектовъ усиливать настроеніе своихъ картинъ. Однимъ изъ самыхъ интересныхъ художниковъ своего времени представляется намъ Мельхіоръ Фезеленъ изъ Ингольштадта, особенно съ тѣхъ поръ, какъ сталъ извѣстенъ его „Св. Георгій“ изъ коллекціи Маркуарда. Эта картина, съ лошадью во вкусѣ Ганса Марэса, съ никельмановскимъ дракономъ и съ деревомъ во вкусѣ Коро̀, очаровательна по своей милой наивности. Она полна сказочнаго настроенія, и отличается своею нѣмецкой фантастичностью, дѣтской и вмѣстѣ съ тѣмъ сердечной.

Даже о Кранахѣ можно судить какъ слѣдуетъ лишь по его интимнымъ небольшимъ картинкамъ. Другія его произведенія, доставившія ему при жизни славу и почести, для насъ наоборотъ имѣютъ мало интереса. Онъ оставилъ изображенія великихъ героевъ мысли XVI столѣтія, однако приходится сказать, что въ его портретахъ Лютера совсѣмъ не выраженъ пылкій темпераментъ этого реформатора, а въ изображеніи Меланхтона совсѣмъ не найти нѣжности и вдумчивости этого ученаго мужа. Это великіе люди—съ точки зрѣнія филистера. Напрестольные образа Кранаха,

въ которыхъ онъ изложилъ свои протестантскія воззрѣнія, производятъ сухое разсудочное дидактическое впечатлѣніе. Разница между ними и прежними образами та-же, какъ между благоразумной ясной протестантской проповѣдью и поэтическимъ лиризмомъ Евангелія, или между выбѣленной пустой протестантской церковью и католическимъ соборомъ, залитымъ цѣлымъ моремъ огней и переполненнымъ грандіозными раскатами органа. Но наиболѣе непріятны тѣ произведенія Кранаха, гдѣ онъ корчитъ изъ себя академика и изображаетъ нагія фигуры въ натуральную величину. Чѣмъ больше размѣры этихъ картинъ, тѣмъ ужаснѣе ихъ пустота. Сюда относятся его поясныя изображенія Юдиѳи, въ ихъ красныхъ рембрандтовскихъ шляпахъ, съ жеманной усмѣшкой показывающія мечъ и оловяное блюдо, на которомъ лежитъ отрубленная голова Олоферна. Сюда еще относятся тѣ голыя дамы во весь ростъ, съ толстыми золотыми цѣпочками вокругъ шеи, которыя должны изображать—смотря по тому, являются-ли онѣ въ сопровожденіи амура или-же съ сентиментальнымъ видомъ пронзаютъ себя мечомъ—Венеру или Лукрецію. Композиція этихъ картинъ вялая, рисунокъ шаблонный, выраженіе жеманно.

И вотъ, когда уже думаешь повернуться къ Кранаху спиной, принявъ его за сухого педанта, художника прикрасъ и стараго болтуна, неожиданно наталкиваешься на такія картины этого мастера, которыя, по своей чистосердечной интимности и простой вдумчивости, принадлежатъ къ очаровательнѣйшимъ произведеніямъ нѣмецкаго искусства. Къ этимъ картинамъ нужно причислить тѣхъ нѣжныхъ желтоволосыхъ Мадоннъ, которыя, какъ родныя, глядятъ на насъ со стѣнъ иностранныхъ музеевъ, и ласковый чисто-германскій взоръ которыхъ, среди окружающихъ насъ пламенныхъ романскихъ глазъ, такъ согрѣваетъ нашу душу на чужбинѣ. Кажется, точно ухо наше неожиданно услыхало простую нѣмецкую пѣсенку, спѣтую безъ всякой школы, но съ какимъ чув-

ствомъ! Къ разряду такихъ картинъ Кранаха принадлежатъ и его шаловливыя фантастическія сценки изъ преданія объ источникѣ живой воды, изображающія старыхъ мегеръ, влѣзающихъ въ бассейнъ—и вылѣзающихъ изъ него въ видѣ миловидныхъ молоденькихъ дѣвицъ. Сюда-же относятся и разныя его „Вирсавіи" и „Сусанны", представляющіяся намъ истинно нѣмецкими произведеніями, благодаря своему чистосердечію и наивности. Библейская сцена, съ подглядывающими сладострастными старцами, превращается у Кранаха въ невинную ножную ванну. Въ этихъ провинціальныхъ сценкахъ все еще живетъ уголокъ старой Германіи. При взглядѣ на эти картинки, намъ кажется, точно въ солнечное воскресное утро мы гуляемъ по цвѣтущимъ садамъ и неровнымъ закоулкамъ какого-то стараго нѣмецкаго городишки, и точно на насъ сейчасъ выглянутъ изъ чистенькихъ окошечекъ хорошенькія заспанныя дѣвушки, расчесывающія себѣ волосы. Можно-ли, кромѣ того, представить себѣ что-либо болѣе нѣжное, чѣмъ его картины съ сюжетами изъ античнаго міра, гдѣ съ такой юношеской свѣжестью передана жизнь германскихъ фей, лѣшихъ и другихъ сказочныхъ существъ. Въ этихъ произведеніяхъ царитъ духъ германскаго романтизма и германской сказки. Въ нихъ нѣтъ философической вдумчивости Дюрера, вносившаго фаустовскую глубину мысли въ область античнаго, нѣтъ и того холоднаго яснаго благообразія, которое появилось въ живописи впослѣдствіи. Кранахъ относился къ античнымъ легендамъ, какъ къ романтическимъ сказкамъ рыцарскихъ временъ, съ тою же очаровательной наивностью, которая въ наше время обнаружилась въ произведеніяхъ Тома. Несказанно комиченъ господинъ съ саксонской окладистой бородой, похожій на Фридриха Мудраго, который появляется въ картинахъ Кранаха, то въ видѣ Париса, то въ видѣ Аполлона. Прелестны всѣ эти голыя дѣвицы, съ плотными юными формами, съ упругими тонкими членами, съ золотыми цѣ-



Лука Кранахъ старшій. Іюдиѳь.

Музей въ Вѣнѣ.

почками на шеяхъ и красными рембрандтовскими шляпками на головахъ. Есть что-то райски-невинное въ этомъ странномъ сочетанiи наготы тѣла съ богатыми головными уборами. Скачутъ-ли эти особы въ видѣ лѣсныхъ царицъ на оленяхъ, покоятся-ли въ видѣ нимфъ у журчащихъ ручейковъ, являются-ли въ видѣ Венеры, Минервы и Юноны бородатому господину, похожему на саксонскаго курфюрста,— настроенiе картины не измѣняется: оно всегда одно и тоже— чисто германское, сказочное, ничего общаго не имѣющее съ академизмомъ.

Что придаетъ особенную неописуемую прелесть всѣмъ этимъ картинамъ, такъ это душистый лѣсной пейзажъ, среди котораго представлены эти сцены. Отъ произведенiй вродѣ „Бѣгства въ Египетъ" точно доносится смолистый запахъ елокъ, въ нихъ такая рождественская поэзiя, какой не найти даже у Альтдорфера. Альтдорферъ прославилъ германскiй лѣсъ, Кранахъ открылъ его душу—сказку. Наше воображенiе охотно превращаетъ грибы въ гномовъ, узловатые сучья—въ Рюбецалей, а туманъ—въ сильфидъ. Природа не по произволу населена всѣми этими существами. Какъ букашка получаетъ отъ того растенiя, на которомъ она живетъ, свое существованiе, свою форму и окраску, такъ и люди Кранаха кажутся сросшимися съ кудрявою чащей лѣсовъ, они заколдованы лѣсными чарами. Всюду торчатъ горбатые безобразные старые пни, всюду ростутъ густыя вьющiяся растенiя, мохъ и папоротникъ. И среди этой лѣсной природы живутъ лѣсные люди съ мозолистыми пальцами, напоминающими узловатые сучья, съ морщинистой кожей, похожей на суровую древесную кору, съ бородами, имѣющими видъ того мха, который въ осеннюю пору свѣшивается со старыхъ деревьевъ. Къ нимъ присоединяются лѣсные звѣри: олени и лани, бѣлки и дикiя кошки. Къ сожалѣнiю Кранахъ долженъ былъ часто идти противъ своего темперамента, находясь въ ученой обста-

новкѣ Виттенберга. Въ простыхъ же сказочныхъ картинахъ онъ является однимъ изъ самыхъ чистокровныхъ нѣмецкихъ художниковъ. Охотно представляешь его себѣ въ видѣ аптекаря, сидящаго въ своей лабораторіи, окруженнаго кожаными фоліантами и приготовляющаго чудесные эликсиры изъ различныхъ травокъ германскаго лѣса. Есть какая-то связь между его искусствомъ и аптекой. Въ исторіи искусства онъ и Шпицвегъ, съ которымъ Кранахъ имѣетъ много общаго по духу, представляются оба какими-то „аптекарями".

16. Эльзасъ и Швабія.

Матіасъ Грюневальдъ, картина котораго „Обращеніе св. Маврикія" находится въ Мюнхенской пинакотекѣ, снова приводитъ насъ на Югъ. Тонкій знатокъ, Зандрартъ, не ошибается, когда называетъ Грюневальда нѣмецкимъ Корреджіо. Правда, по чувству Грюневальдъ мало имѣетъ общаго съ великимъ пармскимъ живописцемъ. Его мрачный натурализмъ, его сладострастное увлеченіе болѣзненностью и демоническая фантастичность ничего не имѣютъ общаго съ искусствомъ Корреджіо или какого-либо другаго итальянскаго мастера. Но зато въ колористическомъ отношеніи сравненіе его съ Корреджіо вполнѣ вѣрно. По отношенію къ школѣ Дюрера Грюневальдъ занимаетъ то-же мѣсто, какъ Корреджіо по отношенію къ римской школѣ. Отличіе Грюневальда отъ Дюрера и другихъ нѣмецкихъ художниковъ, такъ охотно прибѣгавшихъ къ рѣзцу, сказывается уже въ томъ, что онъ не сдѣлалъ ни одной гравюры, ни по дереву, ни на мѣди. Вообще-же картины нѣмцевъ XVI вѣка имѣютъ видъ гравюръ на деревѣ; рѣзкіе контуры заполнены однообразными тонами. Грюневальдъ былъ настоящимъ живописцемъ. Онъ чувствовалъ свою силу лишь тогда, когда могъ соединять въ шумные аккорды—жгучіе блестящіе тона. Въ его картинахъ нѣтъ опредѣленныхъ контуровъ, ни архитектурнаго на-

строенія. Видишь какія-то заплывшія массы и магическую свѣтотѣнь, придающую сказочное волшебное настроеніе всей композиціи. И хотя онъ по своей наклонности къ паѳосу оставался постоянно истиннымъ германцемъ, гораздо болѣе смѣлымъ, чѣмъ романцы, однако, въ нѣкоторыхъ оттѣнкахъ своего чувства онъ все-же сильно напоминаетъ Корреджіо. Мечтательность и задумчивая миловидность придаютъ его Кольмарской Мадоннѣ почти сѣверно-итальянскій отпечатокъ.

Зандрартъ назвалъ Грюневальда нѣмецкимъ Корреджіо, и этимъ, самъ того не подозрѣвая, очень вѣрно опредѣлилъ художественное происхожденіе Грюневальда. Корреджіо и Грюневальдъ исходили изъ одного источника—ихъ духовнымъ отцомъ былъ Леонардо. Достовѣрно не извѣстно, былъ-ли Грюневальдъ въ Италіи, но вѣдь и теперь не всякое же путешествіе молодыхъ художниковъ записывается репортерами. Въ произведеніяхъ Грюневальда встрѣчается геральдическая поздняя готика, и никогда онъ не изображалъ античныхъ орнаментовъ, колоннъ и пилястровъ, что онъ навѣрно дѣлалъ бы, если-бы ему случилось побывать на Югѣ. Однако, могло-же быть и такъ, что въ Италіи онъ былъ очарованъ не архитектурою, а чѣмъ-то совсѣмъ инымъ. Когда Дюреръ прибылъ въ Италію, главный его интересъ возбудили задачи рисунка, ритмичность и изученіе нагого тѣла. И на Грюневальда имѣли сильное вліяніе—судя по мюнхенской картинѣ съ изображеніемъ Маврикія—монументальная простота, мощный размахъ фигуръ и широкая величавость одежды въ итальянскихъ картинахъ. Но еще болѣе его поразилъ міръ красочныхъ чудесъ, міръ волшебнаго настроенія, раскрытаго Леонардо. Въ свѣтовыхъ эффектахъ его картинъ мы видимъ несомнѣнное вліяніе Леонардо. Улыбка, играющая на устахъ Маріи, мягкіе волнистые волосы, обрамляющіе ея лицо, также напоминаютъ итальянскаго мастера. Мадонна въ гротѣ Леонардо—стар-

шая сестра Кольмарской Мадонны. Даже пейзажъ Грюневальда—не германскій. Онъ никогда не писалъ, какъ Альтдорферъ или Кранахъ, зеленую чащу нѣмецкихъ лѣсовъ. Онъ изображалъ чувственную сочную природу Ривьеры. Растенія, встрѣчающіяся на его картинахъ, роскошны по формамъ и великолѣпны по краскамъ. Кажется, какъ будто они задыхаются отъ чрезмѣрнаго избытка своихъ жизненныхъ соковъ. Его деревья производятъ впечатлѣніе, точно они выросли вдругъ подъ палящими лучами тропическаго солнца. Сочныя паразитныя растенія обвиваютъ ихъ стволы, вьющіяся поросли богатыми гирляндами висятъ на сучьяхъ. Ярко-красныя розы свѣтятся на темной зелени. Странно, что жертвователемъ главнаго произведенія Грюневальда считается итальянецъ, прецепторъ Гвидо Гверси: странно также и то, что Леонардо чувствуется уже и въ произведеніяхъ болѣе стараго майнцскаго художника, мастера Амстердамскаго кабинета.

Главное произведеніе Грюневальда, знаменитый „Изенгеймскій алтарь“ въ Кольмарскомъ музеѣ, какъ въ живописномъ отношеніи, такъ и по внутреннему содержанію, является самымъ удивительнымъ произведеніемъ въ германскомъ искусствѣ XVI столѣтія. Грюневальдъ не былъ интимнымъ художникомъ, подобно Кранаху или Альтдорферу. У него не слѣдуетъ искать нѣмецкой уютности. Но въ своемъ искусствѣ онъ прошелъ всѣ стадіи ощущеній—отъ восторженной чувственности до страшной трагичности, отъ блаженнаго любовнаго упоенія до мрачнаго могильнаго сатанизма. Въ „Искушеніи св. Антонія“ изображенъ весь чудовищный шабашъ колдуновъ и вѣдьмъ. Изъ пропастей, изъ скалистыхъ расщелинъ выползаютъ отвратительныя чудовища,—не ручныя чертенята Шонгауера, а дикія демоническія существа. Затѣмъ декорація вдругъ мѣняется, и открывается небо. Ангелы слетаютъ на землю. Раззолоченный храмъ, состоящій изъ пышныхъ вьющихся растеній и странныхъ



Матіасъ Грюнвальдъ. Воскресеніе Христа.

Музей въ Кольмарѣ.

чудесныхъ цвѣтовъ, какъ по слову заклинанья, возстаетъ изъ пейзажа. Херувимы въ бурномъ ликованіи прославляютъ Богоматерь, играютъ на разныхъ инструментахъ и поютъ. И вдругъ снова все мѣняется. Раздается пронзительный страдальческій вопль. Спаситель скончался въ страшныхъ мученіяхъ. Поперечная балка креста сгибается подъ тяжестью блѣднаго трупа. Еще сочится кровь изъ ранъ, нанесенныхъ бичемъ. Пальцы рукъ и ногъ судорожно вытянуты. Голова, обезображенная безумною болью, тяжело, точно у повѣшеннаго, падаетъ на сторону. Магдалина въ ужасѣ кричитъ. Марія поникаетъ, застывъ, какъ трупъ. Самымъ поразительнымъ произведеніемъ Грюневальда съ точки зрѣнія свѣтовыхъ эффектовъ является „Воскресенье Христово". Ночное небо, съ разорванными тучами, усѣяно звѣздами. Земля окутана въ непроницаемый мракъ. Мерцающій полузатуманенный свѣтъ заливаетъ Спасителя, который имѣетъ видъ привидѣнія. Это миражъ, который долженъ сейчасъ испариться. Это произведеніе не только поразительно по своему колористическому эффекту, но и по новизнѣ мысли. Стильности линій, составлявшей главную задачу прежнихъ нѣмецкихъ художниковъ, Грюневальдъ противопоставилъ чисто живописный стиль—онъ изобразилъ борьбу свѣта съ тьмою. Достопримѣчательная перспектива открывается передъ нами. Зандрартъ пишетъ, что живописецъ Филиппъ Уффенбахъ, ученикъ ученика Грюневальда, Ганса Гриммера, часто разсказывалъ ему во Франкфуртѣ объ удивительномъ мастерѣ, который въ Майнцѣ „велъ такую меланхолическую жизнь". Этотъ Уффенбахъ былъ учителемъ Адама Элсьгеймера. Эльсгеймеръ оказалъ вліяніе на Питера Ластмана, а Ластманъ былъ учителемъ Рембрандта. Такимъ образомъ черезъ столѣтія два величайшіе фантаста Сѣвера протягиваютъ другъ другу руки.

Однако Грюневальдъ не имѣлъ непосредственнаго вліянія на германское искусство. Нельзя напр. Ганса Бальдунга на-

звать его послѣдователемъ, такъ какъ стиль этого мастера совсѣмъ не соотвѣтствуетъ стилю Грюневальда. Все-же, когда въ 1512 году, Гансъ Бальдунгъ увидалъ „Изенгеймскій алтарь“, чувственность красокъ Грюневальда и его наклонность къ мечтательности произвели на него сильное впечатлѣніе. Если-бы мы ничего не знали о Грюневальдѣ, алтарь Бальдунга въ Фрейбургскомъ соборѣ нужно было бы считать величайшимъ колористическимъ созданіемъ XVI столѣтія. Какъ въ произведеніяхъ Грюневальда, такъ и тутъ, насъ поражаетъ лучезарный свѣтъ и тропическій пейзажъ съ роскошными пальмами, въ листьяхъ которыхъ качаются ангелы. Но Гансъ Бальдунгъ не обладалъ стихійною природою Грюневальда. Законченность его рисунка не дала ему достичь геніальныхъ эксцессовъ въ колоритѣ.

Изъ послѣдующихъ картинъ, которыя онъ создалъ въ Страсбургѣ, аллегоріи и изображенія смерти наиболѣе отражаютъ чувства того времени. Въ данномъ случаѣ Бальдунгъ показалъ себя тонкимъ знатокомъ чувственной прелести женскаго тѣла. На одной нюренбергской картинѣ у него очень любопытно сопоставленіе женщины, кошки и музыки. Въ нѣкоторыхъ его произведеніяхъ проглядываетъ какая-то сатанинская черта. Припоминается „Грѣхъ“ Штука, когда смотришь на картину Бальдунга, изображающую обольстительную женщину, у ногъ которой вьется змѣя. Припоминается Ропсъ при видѣ его аллегорій въ Базельскомъ музеѣ, на которыхъ смерть, подобно жадному оборотню, набрасывается на молодыхъ женщинъ и съ сладострастнымъ вожделѣніемъ, какъ вампиръ, присасывается къ цвѣтущимъ губамъ, своими безплотными челюстями.

Руководителемъ Грюневальда былъ Леонардо, руководителемъ швабскихъ мастеровъ—Джіованни Беллини. Швабскіе художники не любили дикихъ страстей, глубокомысленной фантастичности и нѣмецкой задушевности. Они представляются намъ податливыми изящными услужливыми масте-

рами, ихъ чувства—мягки, линіи мелодичны, краски изящны. Имъ, ранѣе чѣмъ франконскимъ и баварскимъ мастерамъ. раскрылись сокровища итальянскаго Ренессанса. Ихъ забавлялъ ренесансный орнаментъ точно такъ-же, какъ, сто лѣтъ тому назадъ, итальянцевъ занимали античныя формы. На ихъ картинахъ видишь роскошныя залы, съ лѣпными потолками, на коринѳскихъ колоннахъ, грандіозныя церковныя ниши, безконечныя колоннады, фонтаны во вкусѣ Возрожденія и позолоченные троны. Какъ и на венеціанскихъ картинахъ, среди такой богатой архитектуры разыгрываются милыя тихія спокойныя сцены.

Въ Ульмѣ, Мартинъ Шаффнеръ однимъ изъ первыхъ пошелъ по этому пути. Вмѣсто елейнаго тона нѣмецкаго пастора, къ которому такъ былъ склоненъ его предшественникъ и соотечественникъ Цейтбломъ, Шаффнеръ внесъ въ свои картины свѣтскую causerie. Нѣтъ у него ничего грубаго или шероховатаго, все отличается плавнымъ изяществомъ. Въ его главномъ произведеніи—на дверцахъ соборнаго органа въ Веттенгаузенскомъ монастырѣ, нынѣ хранящихся въ Мюнхенѣ—богатый готическій орнаментъ перемѣшанъ съ амурчиками, дельфинами и разными другими деталями въ стилѣ Возрожденія. Пестрыя мраморныя колонны украшены золотыми капителями. Одежда дѣйствующихъ лицъ развѣвается свободными складками. Марія умираетъ не въ кровати, какъ на болѣе раннихъ нѣмецкихъ картинахъ, а среди праздничнаго разукрашеннаго храма. Шаффнеръ уже былъ зараженъ торжественнымъ духомъ чинквеченто, считавшимъ ординарностью домашній бытовой характеръ стараго искусства.

Аугсбургъ былъ маленькимъ Парижемъ того времени. Онъ не отличался старомодной замкнутостью Нюренберга, напротивъ, въ немъ царила жизнь большихъ городовъ. Несмотря на нивеллирующее вліяніе времени, между этими двумя большими городами и теперь все еще та-же разница.

Въ Нюренбергѣ — готическіе соборы, замысловато-разукрашенныя каменныя дарохранительницы, и тѣсныя улицы съ закоулками. Въ Аугсбургѣ—широкіе проспекты, грандіозные дворцы въ стилѣ Возрожденія, фонтаны, украшенные статуями, между которыми аугсбургцы въ особенности гордятся „фонтаномъ Августа“, являющимся постояннымъ указаніемъ на древнее римское происхожденіе Augusta Vindelicorum. Но Аугсбургъ не только считалъ себя римскою колоніей. Благодаря своимъ торговымъ сношеніямъ съ Венеціей, онъ представлялся современникамъ кускомъ Италіи на германской почвѣ. Венеція была высшею школою аугсбургскихъ купцовъ. Тамъ-то, живя въ „fondaco dei tedeschi“, знаменитые Фуггеры провели свои учебные годы.

И аугсбургскіе живописцы были какими-то венеціанцами Сѣвера. Одинъ только Ульрихъ Аптъ производитъ сѣверно-нидерландское впечатлѣніе въ аугсбургскомъ „Распятіи“, въ мюнхенскомъ университетскомъ алтарѣ и въ „Плачѣ надъ тѣломъ Господнимъ“. Картины-же другихъ художниковъ несомнѣнно напоминаютъ южное искусство. Гансъ Бургкмайръ вышелъ изъ школы Шонгауера. Однако указаніе на то, что въ 1501 году итальянецъ Каспаръ Страффо поступилъ къ нему въ ученики,—что фономъ въ его „Торжествующей смерти“ служитъ каналъ съ гондолами, — свидѣтельствуетъ, что его искусство находилось въ связи съ венеціанскимъ. Не слѣдуетъ искать въ его картинахъ какихъ-нибудь особенныхъ душевныхъ тонкостей. Когда онъ въ гравюрахъ на деревѣ изображалъ сцены Страстей Господнихъ, или сцены изъ Апокалипсиса, онъ не возвышался надъ уровнемъ художественной ремесленности. Онъ ограничивался тѣмъ, что вставлялъ въ хорошенькія рамки свои заимствованія отъ другихъ художниковъ. Но зато въ высшей степени художественны и элегантны его гравюры, иллюстрирующія жизнь Максимиліана и служащія драгоцѣннѣйшими документами касательно одѣяній и оружія того времени. Отличитель-

ную черту картинъ Бургкмайра составляетъ гармонія формъ и красокъ. Онъ обыкновенно помѣщалъ свои фигуры среди грандіозныхъ покоевъ въ стилѣ Возрожденія, или воздвигалъ тронъ Маріи среди роскошнаго пейзажа. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ, онъ является истиннымъ венеціанцемъ. Головы его Мадоннъ, съ правильнымъ оваломъ и слабо заплетенною косой, отличаются своимъ южнымъ характеромъ. Въ капризномъ, слегка искривленномъ положеніи рта проглядываетъ стремленіе Бургмайра приблизиться къ типу Беллини. Онъ видимо старался вложить въ своихъ Мадоннъ очаровательную меланхоличность сѣверно-итальянскихъ мастеровъ. Даже пейзажъ онъ понималъ по венеціански и постоянно изображалъ южную природу—золотые апельсины, сіяющіе на темной зелени. Онъ никогда не выписывалъ деталей. Отдѣльныя формы сливаются у него въ сумеречной свѣтотѣни, въ одну массу, очень красивую по своему декоративному характеру.

Гумпольтъ Гильтлингеръ былъ нѣсколько тяжеловѣснѣе. Въ его „Поклоненіи волхвовъ“ мы видимъ дальнѣйшіе варіанты того-же стиля. Кристофъ Амбергеръ былъ истымъ венеціанцемъ. Ангелы, играющіе на различныхъ инструментахъ, женщины съ мягкими полными формами и золотистыми русыми волосами, роскошныя колоннады и блестящія краски—производятъ такое впечатлѣніе, точно Амбергеръ писалъ свои картины не въ Аугсбургѣ, а въ Венеціи. Въ Берлинской галлереѣ находятся его лучшіе портреты, Карла V и Себастіана Мюнстера. Въ нихъ онъ соединилъ острую нѣмецкую наблюдательность съ венеціански-свободной аристократичностью и гармоническимъ чутьемъ красокъ. Произведеніями такого рода послѣдній аугсбургскій живописецъ пріобрѣлъ себѣ всемірную славу.

---

17. Гольбейнъ.

Дюреръ и Гольбейнъ считаются величайшими художниками нѣмецкой школы XVI столѣтія. Невольно хочется сравнить ихъ между собою, но не для того, чтобы по извѣстной схемѣ установить, кто изъ нихъ болѣе великъ, а потому лишь, что сравненіе служитъ всегда драгоцѣннымъ средствомъ для характеристики.

При этомъ сейчасъ же выясняется, какой переворотъ произошелъ въ искусствѣ со времени Дюрера. Будучи ученикомъ Вольгемута, Дюреръ началъ свою художественную дѣятельность съ замысловатыхъ и угловатыхъ готическихъ произведеній, и лишь съ трудомъ пробилъ себѣ дорогу къ ритмичности и простотѣ. Гольбейнъ-же выросъ на почвѣ Ренессанса, такъ какъ уже отецъ его вступилъ на нее въ своемъ напрестольномъ образѣ, съ изображеніемъ св. Себастіана. Однако различіе между искусствомъ Дюрера и Гольбейна не только обусловлено временемъ, а и обстановкою. Дюреръ жилъ въ Нюренбергѣ съ его извилистыми улицами, полными выбоинъ, Гольбейнъ—въ элегантномъ большомъ Аугсбургѣ, неизбѣжно сообщавшимъ проживавшимъ въ немъ художникамъ извѣстный свѣтскій лоскъ. И во всемъ остальномъ между Гольбейномъ и Дюреромъ нѣтъ никакого сходства. Хотя они и были оба нѣмцами, они являются по отношенію другъ къ другу антиподами.

Дюреръ по существу своему былъ ученымъ, онъ закончилъ свою художественную дѣятельность теоретическими научными произведеніями. Для Гольбейна теорія искусства была совершенно безразлична, и, вѣроятно, онъ совсѣмъ даже не бралъ въ руки пера. Когда Дюреръ уѣзжалъ изъ Нюренберга, онъ тотчасъ-же принимался вести свой дневникъ и писалъ длиннѣйшія письма своимъ родственникамъ. Отъ Гольбейна не осталось ни одной строчки ни къ друзьямъ, ни хотя-бы къ родной семьѣ. Въ этомъ сказывается не одна только его лѣнь къ писанію, но и извѣстная холодность. Она



Гансъ Гольбейнъ младшій. Герцогиня Суффолькъ. Рисунокъ.

Замокъ Виндзоръ.

особенно сильно чувствуется въ знаменитомъ базельскомъ портретѣ семейства Гольбейна, который онъ писалъ въ 1529 году, передъ своимъ отъѣздомъ въ Англію. Изображенная на немъ женщина — его жена. Десять лѣтъ тому назадъ онъ клялся ей въ вѣрности, но, судя по этому портрету, она за это время успѣла уже сильно состариться и теперь была только обузой для своего мужа. Тридцатилѣтнему довольно красивому малому эта матрона, съ мужиковатыми провинціальными замашками, была вѣроятно прямо невыносима. „Что мнѣ за дѣло до жены и дѣтей? Если они голодны, пусть идутъ просить милостыню"—вотъ, вѣроятно, единственное ощущеніе, которое онъ испытывалъ, когда работалъ надъ этимъ портретомъ.

Дюреръ никогда не могъ-бы покинуть своей жены. Онъ рѣшился даже взять ее съ собой въ свое нидерландское путешествіе. Съ такой-же нѣжностью любилъ онъ и свой родной Нюренбергъ. Ему навѣрно было чрезвычайно пріятно, когда въ Венеціи самъ Беллини потрудился навѣстить его, или когда въ Антверпенѣ художники устроили въ честь него шествіе съ факелами, однако никакіе тріумфы въ мірѣ не могли-бы заставить Дюрера разстаться навсегда съ своей родиной. Въ Гольбейнѣ, наоборотъ, не было никакого патріотизма и по своему характеру онъ очень подходилъ къ космополитическому міру ученыхъ и гуманистовъ, жившихъ вмѣстѣ съ нимъ въ Базелѣ. Особенно онъ сошелся съ Эразмомъ Роттердамскимъ. Если-бы Дюрера вырыть изъ могилы и спросить, кого онъ болѣе всѣхъ почиталъ изъ своихъ современниковъ, онъ навѣрно отвѣтилъ-бы: Лютера. Дюреръ постоянно боялся за Лютера и безпокоился за его участь. Со священнымъ трепетомъ зачитывался онъ писаніями великаго германскаго реформатора. Если-же кто-либо игралъ роль въ жизни Гольбейна, такъ это только Вольтеръ XVI вѣка — вѣчно иронизировавшій скептикъ Эразмъ.

Было-бы совершенно правильно назвать Дюрера—Лютеромъ, а Гольбейна—Эразмомъ германской живописи. Даже въ портретѣ Гольбейна, писанномъ имъ самимъ, проглядываетъ его насмѣшливый, склонный къ ироніи, нравъ. Дюреръ на своемъ мюнхенскомъ портретѣ имѣетъ видъ ясновидящаго, взоръ котораго упорно устремленъ въ другой міръ. Это Христосъ, снизошедшій къ людямъ. Портретъ Дюрера—священный и торжественный, портретъ Гольбейна проникнутъ свѣтскимъ духомъ. Гольбейнъ не искалъ au-delà: его свѣтлоголубые проницательные и умные глаза устремлены на окружающій міръ. Въ то же время въ его лицѣ есть что-то холодное и безжалостно-жестокое. Человѣкъ, относившійся безучастно къ нищетѣ своего отца и къ жалкой судьбѣ своего брата, понятно долженъ былъ проявлять безчувственность и ко всѣмъ другимъ.

Въ 1517 году его потребовали въ базельскій судъ за ночную драку съ какими-то золотыхъ дѣлъ подмастерьями. Этотъ фактъ характеризуетъ его еще съ одной стороны. Очевидно, въ немъ было много общаго съ тѣми швейцарскими художниками, которые такъ прославились своими дикими выходками. Между ними особенно яркимъ типомъ своего времени является безпутный разудалый сорви-голова—Урсъ Графъ. Онъ прошлялся въ обществѣ маркитантокъ по всему бѣлому свѣту, участвовалъ въ качествѣ ландскнехта въ кровопролитной битвѣ при Мариньяно, былъ въ концѣ концовъ призванъ къ суду „за безпутную и безстыдную жизнь съ потаскушками", и здѣсь долженъ былъ дать клятвенное обѣщаніе, „что отнынѣ не станетъ болѣе истязать, бить, угнетать и мучить свою законную жену". По нѣкоторымъ чертамъ своего характера, и Гольбейнъ сильно походилъ на странствующаго ландскнехта. Это не дѣло случая, что онъ такъ любилъ изображать драки мужиковъ и солдатъ, что онъ написалъ первый въ нѣмецкой живописи портретъ куртизанки и что въ лондонскомъ своемъ завѣщаніи онъ позаботился не

о своемъ законномъ семействѣ, а о дѣтяхъ, прижитыхъ имъ на сторонѣ.

Такая характеристика его личности объясняетъ многое и въ его искусствѣ. Дюреръ и въ живописи съумѣлъ выразить всю глубину своей личности. Его искусство исполнено поэзіи и сказочности. Главною особенностью Дюрера была его вдумчивость. Онъ любилъ уходить въ самого себя и отыскивать тайную связь между различными вещами. У Гольбейна нечего искать чего-либо духовно-возвышеннаго. Міръ видѣній и символовъ былъ чуждъ его воображенію. Въ то же время его картины не имѣютъ и той задушевности и теплоты чувства, которыми отличаются произведенія Дюрера. Глядя на св. Іеронима Дюрера, какъ будто видишь самого художника, занятаго гравированіемъ въ своей тихой кельѣ у Тиргертнеровскихъ воротъ и наслаждающагося солнечными лучами, привѣтливо играющими на полу и на мебели. У Дюрера не было дѣтей, однако при видѣ его гравюръ изъ жизни Маріи поражаешься тѣмъ глубокимъ чисто-библейскимъ пониманіемъ семейнаго счастья, которымъ проникнуты эти произведенія. Въ его пейзажахъ царитъ его собственный духъ. Такъ и видишь, какъ этотъ живой и набожный, ясный и вѣчно радостный человѣкъ съ посохомъ въ рукѣ странствовалъ по горамъ и долинамъ. Ничего подобнаго не найти у Гольбейна. У него не было родины, не было и любви къ ней. Онъ самъ имѣлъ дѣтей, но въ картинахъ его никогда не встрѣчаешь наивныхъ ребятишекъ, а лишь условнаго амурчика — итальянскаго putto. Его пейзажи отличаются ремесленнымъ характеромъ. Ихъ легко можно представить себѣ вычеканенными изъ серебра, они вовсе не похожи на дѣйствительность. Но въ нихъ нѣтъ и таинственныхъ милыхъ уголковъ, нѣтъ ничего мечтательнаго и задумчиваго.

Дюреръ началъ свою художественную дѣятельность съ „Апокалипсиса“, Гольбейнъ—съ заголовковъ въ книжкахъ.

Дюреръ даже въ такихъ чисто орнаментныхъ работахъ оставался мыслителемъ—стоитъ вспомнить его „Узлы“. У Гольбейна все отличается плавной ясной элегантностью. Наброски Дюрера для художественной промышленности непримѣнимы для воспроизведенія. Онъ вкладывалъ въ нихъ столько мысли, что ни одинъ художественный ремесленникъ не могъ-бы всего этого повторить. У Гольбейна въ этихъ случаяхъ все очень просто, весело, занятно, и вполнѣ пригодно для практическаго примѣненія. Онъ отлично зналъ, чего можно было требовать отъ ремесленника, а также чего можно ожидать отъ любого матеріала. Переходя отъ его орнаментныхъ композицій къ фигурнымъ, прежде всего вспоминаешь его рисунки для живописи на стеклѣ. Въ нихъ, рядомъ со святыми Мадоннами и ангелами, совершенно некстати, хвастливо позируютъ великолѣпные ландскнехты, одѣтые въ красивые живописные костюмы. Сюда-же относятся и тѣ дамскія моды Гольбейна, которыми въ 70-хъ годахъ нашего вѣка такъ увлекались Макартъ и Фрицъ Аугустъ Каульбахъ. Затѣмъ онъ взялся за Мессіаду, но въ этомъ произведеніи какъ разъ всего болѣе и чувствуется его разница съ Дюреромъ. Послѣдній въ цѣломъ рядѣ изображеній Страстей Христовыхъ создалъ глубокую религіозную эпопею. Гольбейнъ въ своей Месіадѣ далъ просто на просто образцы для декоративной живописи на стеклѣ. Совершенно не вникая въ глубокій смыслъ сюжета, онъ, главнымъ образомъ, былъ озабоченъ тѣмъ. чтобы силуэты фигуръ какъ можно болѣе совпадали съ окружающей ихъ декораціей. То же самое можно сказать и о его гравюрахъ на деревѣ, съ религіозными сюжетами. Дюреръ никогда ничего не иллюстрировалъ. Онъ изображалъ только то, что дѣйствительно глубоко волновало его душу. Но едва-ли Гольбейнъ создалъ бы свои иллюстраціи къ Библіи, если-бы Лютеръ только что до того не перевелъ ея. Гольбейнъ рѣшился иллюстрировать даже Апо-

калипсисъ, но при этомъ онъ въ ясной изящной элегантной формѣ, почти съ легкомысліемъ, представилъ все то, что для души Дюрера было таинственной загадкой. Съ такимъ-же равнодушіемъ, какъ Библію Лютера, иллюстрировалъ онъ и Вульгату. Въ его сценахъ изъ Ветхаго Завѣта особенно чувствуется его полное равнодушіе къ мистицизму. Въ нихъ онъ является талантливымъ, но легкомысленнымъ свѣтскимъ разсказчикомъ. Даже въ „Пляскѣ мертвецовъ" онъ оставался тѣмъ-же веселымъ малымъ, не боявшимся ни чертей, ни ада. Въ „Пляскѣ мертвецовъ" Ретеля чувствуется мракъ сумасшествія. Клингеръ достигаетъ глубины мысли и демонизма. Смерть Гольбейна—не великая владычица міра, а грубый ландскнехтъ, любящій, подобно Урсу Графу, бить и истязать простыхъ смертныхъ.

И въ живописи Гольбейнъ остается все тѣмъ же хорошимъ ouvrier. Лишь среди готическихъ каменотесовъ можно найти что-либо подобное его ловкачеству. Онъ охотно расписывалъ фасады домовъ, какъ это и теперь еще дѣлается въ южной Германіи и Тиролѣ. Благодаря чрезвычайной простотѣ своихъ декоративныхъ пріемовъ, при расписываніи базельской ратуши онъ достигъ дѣйствительно монументальнаго величія. Даже въ его станковыхъ картинахъ никогда не проглядываетъ наклонность къ вдумчивости. Въ дарованіи Гольбейна много общаго съ двоякимъ дарованіемъ Менцеля. При видѣ заголовковъ и иллюстрацій Менцеля, украшающихъ „Сочиненія Фридриха Великаго", поражаешься той легкостью, съ которой этотъ художникъ, прославившійся главнымъ образомъ своими реалистическими картинами, изощряется здѣсь во всевозможныхъ остроумныхъ aperçus. Точно также, веселый декораторъ и импровизаторъ, Гольбейнъ въ своихъ масляныхъ картинахъ является неумолимымъ реалистомъ. Онъ не дѣлалъ ни одного мазка безъ того, чтобы не всмотрѣться въ модель. При полномъ отсутствіи фантазіи онъ могъ довѣряться только своему острому и увѣренному глазу.

Его самое знаменитое произведенie, „Христосъ“ въ Базельскомъ музеѣ, названъ такъ лишь для проформы, въ сущности же это грандiозный этюдъ нагого тѣла. Въ наше время Леонъ Бонна и Вильгельмъ Трюбнеръ долго, съ благоговѣнiемъ, стояли передъ этимъ „Христомъ“, прежде чѣмъ создали свои картины на ту же тему, возбудившiя всеобщiй ужасъ. Въ другихъ своихъ произведенiяхъ Гольбейнъ придавалъ главное значенiе костюму. Онъ любилъ изображать, въ видѣ святыхъ, сильно декольтированныхъ красивыхъ дамъ, и эти картины возбуждали такое же негодованiе въ реформаторахъ, какъ свѣтскiя произведенiя Гирландайо—въ приверженцахъ Савонаролы. Въ „Золотурнской Мадоннѣ“ онъ изобразилъ свою жену, тогда еще молодую Эльзбетъ Шмидтъ и своего перваго сынка. По бокамъ, въ видѣ почетной стражи, какъ и на сѣверно-итальянскихъ произведенiяхъ, стоятъ рыцарь и монахъ. Мадонну, заказанную ему бургомистромъ Мейеромъ, къ сожалѣнiю нельзя было написать съ тою же аристократической простотою. Заказчикъ требовалъ, чтобы все его семейство—онъ самъ, его двѣ жены и трое дѣтей—было помѣщено у ногъ Богоматери. Но зато это дало Гольбейну полную возможность блеснуть, какъ портретисту. Было бы нелѣпо говорить въ данномъ случаѣ о какомъ-нибудь религiозномъ чувствѣ или искать въ этой картинѣ небеснаго томленiя и лирической мягкости. Какъ разъ по „Мадоннѣ бургомистра Мейера“ наиболѣе ясно можно судить о томъ, въ какую сторону клонилось дарованiе Гольбейна. Въ портретной живописи проявилось настоящее величiе этого мастера.

Холодомъ, этой отличительной чертой характера и искусства Гольбейна, вѣетъ отъ его портретовъ. Его ясная трезворазумная природа никогда не страдала сентиментальными припадками. Когда онъ, никому неизвѣстный, прiѣхалъ въ Англiю попытать счастья, государственный канцлеръ, Томасъ Морусъ, заинтересовался имъ. Въ его домѣ Голь-

бейнъ прожилъ цѣлый годъ и благодаря ему попалъ въ ученые и аристократическіе кружки лондонскаго общества. И уже въ слѣдующемъ году онъ поступилъ въ придворные живописцы къ тому самому Генриху VIII, который казнилъ его перваго благодѣтеля. На его глазахъ разыгралась кровопролитная трагедія, виновникомъ которой былъ Генрихъ. Гольбейнъ наяву видѣлъ такую „пляску смерти", въ сравненіи съ которой его жестокая книжка представляется невинной шуткой. Самые лучшіе, самые трогательные и самые грозные образы людей времени Генриха VIII возстаютъ передъ нами въ портретахъ Гольбейна—государственные дѣятели, прелаты, сановники, пажи и красивыя дамы, и надъ каждымъ изъ нихъ, въ то время когда Гольбейнъ писалъ ихъ, уже висѣлъ Дамокловъ мечъ. Однако этой трагедіи какъ разъ изъ портретовъ Гольбейна не вычитаешь. Темпераментъ и душа позировавшихъ ему лицъ были для него совершенно безразличны. Онъ оставался чужимъ среди чужихъ. Все его огромное мастерство имѣетъ что-то общее съ камерой-обскурой: по порученію короля онъ ѣздилъ въ Бургундію, изъ Бургундіи—въ Брюссель, изъ Брюсселя—въ Клеве, и съ одинаковымъ равнодушіемъ писалъ портреты Христины Датской, Джэнъ Сеймуръ и Анны Клеве. Хотѣлось бы сказать, что въ Гольбейнѣ было что-то общее съ самимъ Генрихомъ VIII, такъ какъ едва ли можно было бы себѣ представить другихъ нѣмецкихъ художниковъ, какъ напр. Дюрера или Грюневальда при тогдашнемъ англійскомъ дворѣ. Что бы дѣлали эти фантасты среди тамошнихъ практичныхъ положительныхъ людей, разумныхъ дѣльцовъ или сангвиничныхъ, лишенныхъ всякаго идеала, эгоистовъ? Гольбейнъ же, наоборотъ, именно въ Англіи былъ на мѣстѣ. Когда онъ сдѣлался приближеннымъ Генриха VIII, сошлись двѣ совершенно родственныя души. Между королемъ и художникомъ была какая-то таинственная связь—ихъ соединяла безпощадная жестокая

черствость сердца. Краски Гольбейна усиливаютъ холодное настроеніе его картинъ. Хотя онъ и употреблялъ иногда теплые красные тона, однако типичны въ его живописи только холодныя краски. Онъ въ особенности любилъ соединять синіе, черные, зеленые и сѣрые тона въ благородныя, но безнадежно холодныя ледяныя гармоніи.

Однако, именно въ этой исключительной вещественности его живописи и заключается величіе Гольбейна. Если перебрать портретныхъ живописцевъ всѣхъ вѣковъ, то увидишь, что каждый изъ нихъ былъ болѣе или менѣе односторененъ—одни лица были художнику по душѣ, по отношенію къ другимъ онъ совершенно безпомощенъ. Янъ ванъ-Эйкъ, напр., безъ сомнѣнія, любилъ уродливость, странные носы, морщинистыя руки и лица со складками. Дюреръ, творецъ четырехъ апостоловъ, какъ портретистъ, наиболѣе великъ, когда ему приходилось изображать мыслителей. Ванъ Дайкъ, преемникъ Гольбейна въ Англіи, терялся, когда ему нужно было писать суровые мужественные типы, и лишь тогда чувствовалъ себя хорошо, когда ему позировали граціозныя женщины или элегантные щеголи. Гольбейнъ передавалъ характеръ людей съ вѣрностью фотографическаго аппарата и потому во всѣхъ своихъ портретахъ онъ одинаково великъ. Съ одинаковымъ мастерствомъ изображалъ онъ дѣльца-торговца, заплывшаго отъ жира, грубіяна короля, какого-нибудь неотесаннаго загорѣлаго моряка, аристократичнаго посланника Моретте, граціозную Христину Датскую и вялую буржуазную Анну Клеве. Если только подумать о томъ, на какой льстивый и лживый путь впослѣдствіи свернула придворная живопись, то поразишься не только разносторонностью дарованія Гольбейна, но и его внутреннимъ отношеніемъ къ своему искусству. Въ его грубой плебейской гордости есть что-то импозантное — даже королямъ онъ не считалъ нужнымъ



Гансъ Гольбейнъ младшій. Мадонна бургомейстера Мейера.

Великогерцогскій дворецъ въ Дармштадтѣ.

льстить въ своихъ до нельзя откровенныхъ и правдивыхъ портретахъ.

Самое поразительное въ творчествѣ Гольбейна —это его рисунки. Глазъ современнаго зрителя тогда наиболѣе оцѣниваетъ мастерство живописца, когда оно проявляется въ смѣлой и непосредственной техникѣ. Эскизъ, вѣрнѣе рукопись художника, представляетъ для насъ большій интересъ, чѣмъ законченная картина, въ которой нельзя прослѣдить самаго творческаго процесса. Поэтому-то рисунки Гольбейна, и среди нихъ въ особенности его этюды, хранящіеся въ Виндзорѣ, заключаютъ въ себѣ квинтэссенцію его искусства. Выработанный имъ извѣстный стенограмный стиль въ высшей степени изумителенъ и, по своей грандіозной простотѣ, ничего не имѣетъ себѣ подобнаго въ искусствѣ XVI вѣка. Чѣмъ проще средство, тѣмъ сильнѣе дѣйствіе. Гольбейну достаточно было одного ловкаго штриха карандашомъ, чтобы выразить характеръ какого-нибудь лица и придать рисунку пластическую закругленность. Если бы онъ даже ничего болѣе не создалъ, кромѣ этихъ повидимому очень быстро набросанныхъ, но все же чрезвычайно строгихъ, рисунковъ, уже за это одно онъ долженъ стоять въ ряду геніальнѣйшихъ рисовальщиковъ во всей исторіи искусства.

Онъ умеръ въ Лондонѣ въ 1543 году, и вмѣстѣ съ нимъ было погребено старо-германское искусство. Въ томъ, что онъ былъ принужденъ покинуть свою родину и искать средствъ для существованія на чужой сторонѣ, мы видимъ, что насталъ конецъ германскому художеству. Религіозныя и политическія распри умертвили искусство. Отнынѣ художественныя произведенія въ Германіи стали создаваться иностранцами, и не нѣмецкое, а итальянское искусство еще продолжало цвѣсти на германской почвѣ.


Е.
Л.

ПОПРАВКИ.

Стр.	Строка.	Напечатано:	Слѣдуетъ:
9	5	производство	приготовленіе
11	9	въ пѣніи и хвалахъ	оглашая воздухъ пѣніемъ и хвалами
ib.	11	со взоромъ	взоромъ
ib	6 сн.	въ замороженной окоченѣлости	безжизненно застывшимъ
13	4 св.	откровенно	чистосердечно
ib.	10	Альбертусъ Магнусъ	Альбертъ Великій
ib.	15 сн.	парни	люди
15	15	чижики	щеглы
19	8 св.	голаго	нагого
ib.	6 сн.	напротивъ того	напротивъ
20	5	гіератической	іератической
24	5	лѣзетъ	карабкается
ib.	12	на архитектурѣ	въ области архитектуры
25	8 сн.	Волтерра	Вольтера
26	3	Спануоли	Спаньуоли
27	10 св.	Аверрой	Аверроэсъ
ib.	8 сн.	и оно	и это
ib.	4	Вероне	Верона
28	11 св.	Comedia	Commedia
29	12	Джакопоне	Якопоне
30	4	Спануоли	Спаньуоли
31	9 сн.	мировыхъ	міровыхъ
32	2	рука въ руку	рука объ руку
33	2 св.	встала	стала
38	10 сн.	немъ въ	въ немъ
41	2 сн.	объемистыхъ	обширныхъ
56	11 св.	Джоттоа	Джотто
70	(иллюст.)	Костаньо	Кастаньо
71	15 сн.	все	всѣ
78	(иллюст.)	Беноццо. Гоццоли	Беноццо Гоццоли
80	(иллюст.)	Пьеро	Піеро
86	2 сн.	Піероделла	Піеро-делла
89	3 св.	художники придерживались горой	художники придерживались

Стр.	Строка.	Напечатано:	Слѣдуетъ:
89	7 сн.	придворнего	придворнаго
91	4 св.	нуждалась въ	требовала
91	14 св.	юбилея	Юбилея
106	(иллюст.)	Плотину	Платинѣ
110	10 сн.	коннаго всадника	конной статуи
111	17 св.	съ спины	со спины
115	14	позывы	порывы
122	(иллюст.)	Урсекъ	Урсенъ
124	12 сн.	двумя	тремя
126	(иллюст.)	ВеврокІо	Верроккіо
ib.	ib.	Товидъ	Товитъ
162	(иллюст.)	Филиппо Липпи	Филиппино Липпи
179	1 сн.	Ботъ ога	отъ Бога
260	(иллюст.)	Іудиѳь	Юдиѳь
262	1 сн.	настроенія	построенія

[illegible]

2 р. 34 к.

[illegible]

Дозв. ценз. Спб., 28 января 1901 г. Тип. акц. общ. Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.



Дозв. ценз. Спб., 2 дек. 1900 г. Тип. Спб. акц. общ. Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.